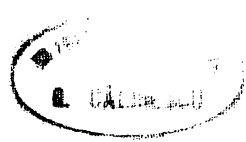
MIHAIL SEBASTIAN

OPERE

VII. PUBLICISTICĂ (1936-1937)



ACADEMIA ROMÂNĂ

FUNDAŢIA NAŢIONALĂ PENTRU ŞTIINŢĂ ŞI ARTĂ

Colecţia OPERE FUNDAMENTALE
Coordonatorul colecţiei: acad. EUGEN SIMION

MIHAIL SEBASTIAN

OPERE

VII. PUBLICISTICĂ (1936-1937)

Ediţie coordonată de
MIHAELA CONSTANTINESCU-PODOCEA

Text ales şi stabilit, note, comentarii şi variante
MIHAELA CONSTANTINESCU-PODOCEA,
şi PETRUŞ COSTEA

INSA

Academia Română
Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă
Bucureşti • 2015

Tehnoredactare computerizată: EUGEN CIUCĂ

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
SEBASTIAN, MIHAIL
Opere / Mihail Sebastian. - Bucureşti: Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, 2010-
vol.
ISBN 978-973-1744-90-2
Vol. 7: Publicistică: 1936-1937 / ed. de Mihaela Constantinescu-Podocea, Oana Safta şi Petruş Costea. - 2015 - ISBN 978-606-555-132-9

I. Constantinescu-Podocea, Mihaela (ed.)
II. Petruş, Costea (ed.)
III. Safta, Oana (ed.)
IV. Simion, Eugen (pref.)
821.135.1-821

Lucrare realizată în cadrul
Institutului de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu"

Proiect editorial finanţat de
Administraţia Fondului Cultural Naţional

Toate drepturile asupra acestei ediţii aparţin
Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă

NOTĂ ASUPRA VOLUMELOR VII ŞI VIII

Volumele VII şi VIII, care încheie publicistica lui Mihail Sebastian, cuprind texte înscrise într-un arc de timp mult mai larg decât în celelalte volume: 1936-1945. Pentru Mihail Sebastian, un deceniu înjumătăţit de interdicţiile impuse scriitorilor evrei la 9 august 1940 prin Decretul lege nr. 2650 din 8 august 1940, privitor la starea juridică a locuitorilor evrei din România. După încetarea colaborării la „Viaţa românească" în luna mai 1940 şi, în august, la „Muncă şi voie bună", revistă publicată sub patronajul Ministerului Muncii, Mihail Sebastian a fost „licenţiat" din „serviciul de redactor" la „Revista Fundaţiile Regale" la 7 septembrie. Propriu-zis, volumele cuprind cronicile, eseurile şi articolele din intervalul ianuarie 1936 – august 1940 şi patru texte răzleţe (o prefaţă, un fragment memorialistic şi două texte cu caracter propagandistic), publicate din august 1944 până în mai 1945. O precizare necesară: scriitorul a refuzat, după abrogarea legii antisemite, care i-a impus 4 ani de tăcere, să-şi reia postul de redactor la „Revista Fundaţiilor Regale" şi a respins propunerea de colaborare la o proiectată publicaţie a lui Zaharia Stancu (cf. *Jurnal*, Humanitas, 2005, p. 564).

Anul 1936 a înregistrat o continuitate în activitatea publicistică a scriitorului, cu puţine mutaţii în registrul tematic. Mihail Sebastian a publicat, în „Rampa", note din călătoria la Paris, decembrie 1935 – ianuarie 1936, cronici literare şi comentarii în marginea actualităţii culturale şi

politice; cronici de carte franceză pentru rubrica din „Vremea", semnată din iulie 1935, comentarii politice în „Index", cronică muzicală şi numeroase articole ilustrând statornicul interes al scriitorului pentru viaţa artistică în general, în „L'Indépendance roumaine", Publicistica literară se îmbogăţeşte cu eruditele note de investigare a literaturii franceze din R.F.R. (note despre Montaigne, Thibaudet, Jules Renard, care anunţă amplul eseu consacrat *Corespondenţei lui Marcel Proust*).

Inaugurată sub bune auspicii, perioada cuprinsă între 1936 şi 1940 a înscris curând în activitatea publicistică a lui Mihail Sebastian o traiectorie marcată de dificultăţi: suspendarea rubricii „Cartea franceză" de la „Vremea", în urma polemicii cu Vasile Lovinescu (martie 1936); scandalul în jurul desemnării la secretariatul general al „Revistei Fundaţiilor Regale", în lipsa lui Radu Cioculescu (1937); atacurile antisemite din presă. Nu în ultimul rând, alterarea relaţiilor cu scriitorii generaţiei sale. La 19 decembrie 1937, Mihail Sebastian consemna în *Jurnal*: „ Nu ar trebui să-i fiu recunăscător vieţii că face un gol în jurul meu?... Nu ar trebui să înţeleg că termin o etapă (dar o termin total, definitiv) şi încep alta, care mă duce spre alţi oameni, spre alte afecţiuni..., şi, poate, spre o nouă singurătate?" (ed. cit., p. 133).

Noua etapă/orientare se anunţase la începutul lui 1937 odată cu publicarea, în februarie, a primei cronici literare în „Reporter", revistă cu evidente simpatii de stânga; în 1938 Mihail Sebastian preia cronica dramatică din „Viaţa românească" (directori Mihail Ralea şi Constantin Vişoianu), iar de la 15 iulie 1939 începe colaborarea la „Muncă şi voie bună", publicaţie de orientare democratică, condusă de Mihail Sadoveanu. Aceste schimbări, notabile în plan biografic, nu au antrenat mutaţii în judecata critică, dincolo de o evidentă moderaţie (în ciuda simpatiilor şi adversităţilor păstrate) şi de infuzia ideologică în comentariile despre scriitorii „generaţei tinere" (*Alexandru Vianu. Libertate şi cultură, Constantin*

Noica. De Caelo. Încercare în jurul cunoaşterii, „Reporter", 1937,1938). La tipologia diversificată a cronicilor, se adaugă cronica ediţiilor.

Colaborarea la cotidianul în limba franceză „L'Indépendance roumaine" este constantă şi intensă. Sebastian a publicat, între 13 octombrie 1935 şi 13 octombrie 1939, 333 de texte, dintre care jumătate cronici muzicale; ele au apărut în rubrica „Chronique musicale" şi reprezintă una dintre cele mai consistente contribuţii ale unui scriitor la acest domeniu. Viaţa muzicală este abordată din mai multe perspective, iar textele includ cronici de concert, cronici de disc, cronici de carte, analize ale vieţii muzicale bucureştene. Alături de cronicile muzicale, Sebastian publică în „L'Indépendance roumaine" cronici literare şi artistice, medalioane comemorative, articole cu tematică diversă, dezvoltând adeseori scurtele informaţii ale *Breviarului* din „Rampa".

Ca şi în volumele precedente, textele au fost ordonate strict cronolgic. Structura volumului VIII, ultimul volum de publicistică include o *Addenda.* Ea cuprinde două categorii de texte:

I – texte nesemnate: *Breviarul* din „Rampa" (1935 şi 1936); două texte propagandistice scrise după 23 august 1944, *Armata Roşie vine* şi *Manifestul Blocului Naţional Democrat*, texte atribuite lui Mihail Sebastian.

II – texte omise din anul 1932.

Transcrierea textelor s-a făcut din publicaţiile unde ele au apărut prima dată; informaţiile bibliografice sunt precizate în secţiunea *Note şi comentarii.*

Breviarul a fost ordonat cronologic.

Normele de transcriere sunt cele din volumele precedente.

La transcrierea cronicilor şi articolelor în limba franceză din revista „L'Indépendance roumaine" a fost păstrată grafia propusă de Sebastian pentru numele proprii:

Maïoresco, Andricou, Jean Sébastien Bach, Tchaïkovsky; a fost înlocuit „*concert*" (spectacol) cu „*concerto*" (compoziție) și „*partiture*" cu „*partition*", întrucât Sebastian face această confuzie în majoritatea textelor, dar am păstrat forma „*dirijeur*" pentru „*chef d'orchestre*". S-au corectat tacit erorile morfologice și dezacordurile.

Volumele VII și VIII au fost realizate prin următoarele contribuții:

Îngrijirea textului, note și comentarii Mihaela Constantinescu-Podocea (textele în limba română; *Breviar*, 7 ianuarie – 15 iunie 1935 și 1936; Petruș Costea (textele în limba franceză; *Breviar* 16 iunie – 20 decembrie 1935).

Indice de nume: Petruș Costea, vol. VII; Mihaela Constantinescu Podocea, vol VIII

M. C.-P.

ARTICOLE CRONICI
ESEURI
1936-1937

1936

ÎNTRE CRONICĂ ŞI ROMAN

Părintele Galaction întreprinde cu romanul său de curând apărut în volum – dar mai înainte publicat în chiar această revistă – o vastă construcţie epică, ce trebuie probabil să îmbrăţişeze nu numai povestea câtorva eroi, ci însăşi societatea românească de-a-lungul ultimelor patru decenii. Începând cu anul 1899, piatră de hotar a veacului trecut (de unde şi titlul cărţii) şi trecând apoi în noul veac, ilustrul prozator îşi propune să cuprindă în romanul său imaginea cât mai completă a vieţii româneşti moderne, sub aspectele ei cele mai variate: politică, artă, literatură, probleme sociale, mişcare de idei, etc.

Aşa cum se desenează de la punctul său de plecare, romanul părintelui Galaction va urmări desfăşurarea epocii noastre pe mai multe planuri, schiţând mersul progresiv al evenimentelor româneşti şi grupându-le în jurul unei scheme de roman propriu zis.

O astfel de întreprindere este impresionantă şi prin obiect şi prin proporţii. Ea nu poate fi judecată pe etape, ci în ansamblu. Ea valorează nu prin detalii, ci prin organizarea generală a materialului.

Iată de ce astăzi, când nu avem decât primele două volume ale acestei opere, gândită pe atât de vaste dimensiuni, nu ne socotim îndreptăţiţi să facem

un adevărat examen critic, ci, cel mult, să stabilim oarecare prime jaloane şi... să aşteptăm.

Cele două tomuri, pe care ni le dă deocamdată părintele Galaction, sunt preliminarele operei sale. Prin consecinţă, şi comentariul nostru e ţinut să aibă un caracter preliminar.

Cea mai interesantă dintre problemele literare, pe care romanul acesta le provoacă din primul moment, este pentru noi relaţiunea dintre cronică şi roman, raportul dintre realitate şi ficţiune.

Părintele Galaction are sinceritatea de a mărturisi în prefaţă originea autobiografică a operei începute. „Urzeala cărţii mele – câtă se vede azi şi câtă va mai fi – este luată dintr-un jurnal intim şi completată, după trebuinţă, cu mărturiile cotidianelor epocii. Din acest punct de vedere, fabula mea are picioare de cronică..."

Pornind de la această confesiune, am fi poate îndreptăţiţi să căutăm a descifra printre rânduri realitatea care i-a servit prozatorului drept model direct. A identifica „cheile" unui roman este totdeauna un exerciţiu, dacă nu instructiv, fără îndoială plăcut.

Nu-l vom face totuşi, deşi n-ar fi greu. Dacă ne amintim că scriitorul Gala Galaction a făcut primii paşi în viaţă într-un strălucit grup de tinere energii şi temperamente (I. G. Duca, Tudor Arghezi, N. D. Cocea, V. Demetrius), atunci grupul de juni eroi, pe care ni-i înfăţişează romanul (Doru Filipache, Boruzescu, Lara Teobald, Badea Jiu, Edgar Spata...) devin foarte străvezii.

Chestiunea însă astfel pusă este secundară. Ea răspunde unei curiozităţi fără semnificaţie. Mai interesant este de ştiut, în linii generale, în ce măsură opera părintelui Galaction va conserva elementele istorice ale materialului său şi în ce măsură, „romanţându-le", le va modifica. Ar trebui pentru aceasta să stabilim limita dintre cronică propriu-zisă şi roman propriu zis.

Problema îl interesează şi pe romancier, căci în aceeaşi prefaţă el adaugă: „Aşa era atmosfera politică, aşa s-au perindat unele evenimente şi aşa a curs, printre ele, viaţa eroilor mei. Mai târziu, peste cine ştie câtă vreme, cine ştie ce iubitor de cioburi şi de necropole literare poate că-şi va bate capul să stabilească cum cresc urzicile pe morminte şi cum mănâncă ficţiunea literară lespezii faptelor petrecute".

Iată, foarte frumos formulată problema aceasta a relaţiilor dintre cronică şi roman – căci într-adevăr dificultatea este de a şti „cum faptele petrecute sunt mâncate de ficţiunea literară".

Întrebarea nu se adresează numai părintelui Galaction. Ea s-ar putea adresa cu egală îndreptăţire d-lui C. Stere de exemplu, care şi el în întinsa sa operă *În preajma revoluţiei* nu construieşte altceva decât un roman-cronică.

În genere, şi dacă ne e îngăduită o opinie în afară de cazul special al părintelui Gala Galaction sau al d-lui C. Stere, genul acesta ni se pare hibrid. Am prefera delimitări netede: cronica să fie cronică, romanul să fie roman. Reunirea lor duce la forme bastarde. O cronică romanţată pierde enorm din

caracterul ei documentar şi această pierdere nu ştiu dacă e compensată de avantaje artistice echivalente.

Dar să nu ne rătăcim în consideraţii generale. Cartea părintelui Galaction trebuie judecată în substanţa ei proprie, nu în calităţile sau defectele de principiu ale „genului literar" din care face parte.

Să observăm deci abundenţa elementelor de cronică în romanul său. Fără să fie direct angajate în ţesătura epică a cărţii, fără să facă parte activă din poveste, evenimentele politice, sociale sau literare ale timpului sunt mereu prezente în carte. Autorul le evocă, fără să insiste prea mult, dar desemnându-le oricum în deajuns de precis, pentru a indica epoca, decorul, coloarea locală, cadrul general în care se desfăşoară lucrurile.

Vom găsi numeroase ecouri din actualitatea timpului, ecouri cronologic înregistrate, tocmai pentru a păstra romanului caracterul său iniţial de cronică.

Un registru al acestor evenimente evocate de romancier ne va convinge de diversitatea lor: polemica Maiorescu-Gherea (Vol. I, p. 21), procesul mitropolitului Ghenadie (Vol. I, p. 57), debutul actorului Brezeanu în *Avarul* (Vol. I, p. 147), legea generalului Berindei şi greva studenţească (Vol. II, p. 43), căderea guvernului Sturza şi scandalul Bannfy (Vol. II, p. 62), alegerea lui Gogu Cantacuzino ca şef al conservatorilor şi numirea lui Delavrancea ca primar al Capitalei (Vol. II, p. 190), telegrama Regelui către D. A. Sturza de ziua lui (Vol. II, p. 193), debutul Agathei Bârsescu în *Magda* de Sudermann (Vol. II, p. 202), intrarea „generoşilor" în partidul liberal (Vol. II, p. 231), boala lui Tolstoi (Vol. II, p.

266), expoziţia de pictură a lui Grigorescu (Vol. II, p. 299).

Se poate vedea din această lungă înşiruire de fapte, pe care întradins le-am enumerat, variaţia detaliilor exacte, pe care romancierul le încorporează în opera sa, oferindu-ne puncte de reper din domenii cât mai felurite, pentru a ne pune în contact cu atmosfera timpului. Unele din aceste fapte sunt pur şi simplu menţionate sumar şi numai în trecere – altele însă, cum este căderea guvernului Sturza, capătă amploare şi sunt mai dezvoltat „romanţate". Romanul face, în anumite momente, interesante încercări de a-şi apropia şi asimila cronica.

E timpul să părăsim cronica şi să venim la substanţa proprie a romanului, la ceea ce părintele Galaction numeşte „fabula" cărţii.

La răspântie de veacuri este desigur romanul unei iubiri. Autorul o spune destul de lămurit în prefaţă, iar critica a confirmat acest lucru, de altfel evident.

Totuşi aş îndrăzni să văd în aceste două prime volume, abia în rândul al doilea un roman de dragoste. În prim rând, *La răspântie de veacuri* este mai mult romanul unei vocaţiuni poetice.

Fără îndoială, amorul lui Doru Filipache şi al Antoninei Ţanţu ocupă un important loc în economia romanului – dar nu pe cel mai important. Nici măcar din punctul de vedere contabilicesc, al numărului de pagini rezervat acestui episod de iubire, el nu este dominant. Nesfârşit mai numeroase sunt paginile dedicate problemelor literare ale tânărului erou Doru

Filipache, problemelor sale de conştiinţă, ideilor sale de artă, experienţelor sale de creaţie.

Obiectul prim al părintelui Galaction pare a fi fost aici acela de a fixa tatonările de gândire, de orientare, de sensibilitate ale unui grup de intelectuali superiori, aflaţi pe pragul dintre prima tinereţe şi maturitatea interioară.

Aşa se explică lungile dezbateri abstracte dintre tinerii noştri eroi, nesfârşitele lor scrisori grave, solemnele lor confesiuni, imensele lor conversaţii. (Numai Boruzescu şi Filipache, şi numai într-o singură discuţie, au nevoie de 22 de pagini, pentru ca să pună la punct... filozofia lui Kant...). Cei patru amici, care formează nucleul intelectual al romanului (ca să nu-i mai numărăm pe Lara Teobald şi pe Edgar Spata, prezenţi numai cu numele), pornesc în viaţă încrezători în talentul sau în geniul lor – şi în bună parte cartea nu este altceva decât prezentarea foarte locvace, foarte discursivă, foarte amplă a primelor lor incursiuni în cultura românească.

La răspântie de veacuri este evident romanul unei iubiri, dar este mai ales romanul unor intelectuali. Ceea ce este determinant în personajul principal al cărţii, în Doru Filipache, nu este atât amorul său pentru Antonina sau Elvira, cât vocaţia sa pentru poezie. O spune şi el de nenumărate ori, fără prea multe ezitări, i-o spun şi ceilalţi cu o persistentă complicitate.

„...am venit pe lumea aceasta, obsedat de armonii pe care le aud numai eu fi aiurit de o vrajă neîntreruptă, din mine fi din jurul meu, despre care semenii mei n-au nici o bănuială" (vol. II, p. 148).

„Legea sufletului tău e cuvioasă, declară la rândul său Boruzescu. Tu eşti poet, tu eşti artist." (p. 285)

Şi puţin mai departe, eroul cărţii reia cu foarte mult elan aceeaşi strigare: „Sunt poet... şi menirea mea este pasiunea!" (p. 353).

Asemenea accente de orgoliu liric sunt fără număr în cartea părintelui Galaction şi ele arată limpede că într-adevăr această carte este romanul unei tinere vocaţii poetice, în căutarea propriei sale clarificări.

Tema este extrem de grea şi ameninţată la tot pasul de primejdioase naivităţi. E de ajuns să amintesc în această privinţă o foarte justă remarcă a lui Albert Thibaudet: „Mais si le roman du grand intellectuel a parfois été tenté, il n-a jamais produit une oeuvre viable. Balzac y a complètement échoué dans Louis Lambert...

...Les raisons pour lesquelles le roman intérieur du grand philosophe ou du grand savant, du grand poéte ou du grand artiste, n-a jamais pu et ne pourra probablement jamais être rêalisé pleinement ne sont pas très obscures...".

Aceste „raţiuni", Thibaudet le explică pe larg, dar ar fi să depăşim obiectul articolului nostru, stăruind asupra lor. Vom remarca doar că aproape toate dezbaterile de idei din romanul părintelui Galaction rămân în afară de ţesătura sa epică. Ele pot fi eventual interesante în ele însele, dar sunt un real balast în economia cărţii: imense digresiuni abstracte, care întrerup povestea şi îi îngreunează ritmul. Am citat mai sus discuţia dintre Filipache şi Boruzescu

asupra lui Kant. Am mai putea cita capitolul în care se comentează *Magda* lui Sudermann. Am mai putea cita scrisoarea, de mare întindere, în care Doru discută tabloul pictorului polonez Siemiradsky, *Dircee creştină*...

Toate aceste fragmente – şi multe altele – păstrează un caracter de conversaţie academică, un ton respectabil evident de dispută intelectuală.

Nimic nu e mai greu de scris decât romanul unei inteligenţe superioare. Thibaudet pretinde – după cum aţi văzut – că e imposibil.

Părintele Galaction este un scriitor, pentru care problema morală există. Romanul său are deci din capul locului anumite obiective etice.

„E mincinoasă frumuseţea dacă n'o garantează idealul moral! E amăgitoare arta, dacă nu purcede din convingeri superioare, ci purcede din trufia şi din aluatul impurităţii noastre!". (Vol. II, p. 255)

A discuta o astfel de atitudine literară, ar fi un exerciţiu riscat. Tot ce putem face este să o reţinem, să recunoaştem că este întru totul respectabilă şi în sfârşit să constatăm că ea defineşte excelent arta părintelui Galaction.

Criza morală în romanul de faţă este de două ori studiată. Odată sub aspectul ei ideologic – aş spune – în discuţiile dintre protagoniştii cărţii; iar a doua oară sub aspectul ei pasional, în intriga amoroasă ce se ţese între Doru, Antonina şi Elvira.

Antonina reprezintă sobrietatea, credinţa, liniştea şi virtutea – în timp ce Elvira reprezintă

ciudăţenia, inconstanţa, neliniştea şi, dacă nu viciul, în orice caz aventura.

Lucrurile sunt văzute astfel într-o ordine prea simetrică, dar tocmai de aceea sensul moral al cărţii este mai limpede. Părintele Galaction nu ţine să evite stilul pedagogic. Romanul său devine astfel o frumoasă lecţie, căreia ar fi nepios să-i opui exigenţe strict estetice. Nepios şi, adaug, prematur. Căci romanul continuă.

IONEL TEODOREANU: *LORELEI*

Cu *Lorelei*, d. Ionel Teodoreanu încearcă o întoarcere înapoi spre *Medeleni*. Stil, personaje, atmosferă, totul aminteşte primul său roman, uneori cu atâta fidelitate, încât te întrebi dacă nu este la mijloc un exerciţiu voluntar. Ai impresia că autorul a voit să scrie încă o dată, într-o nouă versiune şi în oarecari variante, povestea primilor săi eroi.

Nu ştiu ce semnificaţie personală are această întoarcere înapoi. Să fie o simplă nostalgie literară? Să fie oboseala de a lucra într-o formulă de roman realist, care-i convine atât de puţin d-lui Teodoreanu şi îi contrazice atât de mult resursele naturale? Să fie, în sfârşit, dorinţa – omenească explicabilă – de a regăsi pe drumul vechi al *Medelenilor* un succes pe care, pe drumurile mai noi (*Fata din Zlataust*, *Golia*, *Crăciunul de la Silivestri*...), nu l-a mai întâlnit?

Nu ştiu şi poate că nici nu am dreptul să ştiu. Ar fi injust să-i facem d-lui Teodoreanu un proces de intenţii.

Lorelei este un roman de tip „medelenist" – şi noi nu avem a cunoaşte raţiunile personale ale acestui fapt, ci doar a-l explica. Îndeletnicirea de romancier a d-lui Ionel Teodoreanu a fost în anumit sens, din capul locului, paradoxală. D-sa era un poet liric de foarte suavă simţire şi de foarte graţioasă expresie. Dar „suav" şi „graţios" nu sunt atribute de romancier. Ele duc în mod natural spre detaliu, spre arabesc, spre minuţios – în timp ce romanul este, dimpotrivă, o artă de ansamblu şi de viziune unitară.

Lirismul autorului era difuz pulverizat în o mie de notaţii mărunte, sedus de frumuseţea imaginilor şi de calitatea sunetelor. O precipitată vervă poetică îi dădea scrisului său strălucire, culoare şi variaţie – o sumă de virtuţi care se sprijineau pe sugestie verbală, pe atmosferă lirică, pe farmec muzical. Materialul era desigur subtil, dar poate tocmai de aceea impropriu unei adevărate opere de romancier.

Fără a voi să stabilesc incapacităţi de principiu, voi spune încă o dată că pragul dintre poezie şi roman este foarte greu de trecut. Cumulul acesta este dacă nu imposibil, în orice caz dificil. În literatura noastră cunoaştem cazul tipic al d-lui Tudor Arghezi, din care tenacitatea editorilor şi voinţa sa personală n-au izbutit nici până astăzi să facă un romancier. Nimeni nu poate – se vede – părăsi de bunăvoie o vocaţie de poet.

Este o evaziune pe care şi d. Ionel Teodoreanu a încercat-o, imediat după *Medeleni*.

Se vede bine în cărţile sale ulterioare efortul de a simplifica. Poetul îşi sacrifica elanurile lirice. Le oprea în loc, le ridica obstacole, le impunea un fel de voit prozaism, un fel de premeditată răceală. Sunt cărţi (*Crăciunul de la Silivestri*, de exemplu) care mi-au lăsat ciudata impresie că d. Ionel Teodoreanu se sileşte să fie tern şi că vrea cu tot dinadinsul să fie plat. D-sa încearcă să reziste Medelenilor – ceea ce înseamnă că încearcă să reziste propriului său lirism. Voia să se sustragă genului de literatură pe care primul său roman îl fixase cu atâta succes, dar şi cu atâta facilitate.

Când va fi să judecăm în ansamblu opera d-lui Ionel Teodoreanu, va trebui să ţinem seama de acest stimabil efort către sobrietate. Dacă acest efort a reuşit şi în ce măsură a reuşit – este o altă întrebare, la care nu vom răspunde astăzi. Poate că răspunsul cel mai edificator ni-l dă însuşi volumul de faţă, căci *Lorelei* fiind o reeditare a *Medelenilor* ar putea fi în acelaşi timp o dezavuare tacită a cărţilor precedente. Dezavuare fără îndoială involuntară şi pe care d. Ionel Teodoreanu – nu mă îndoiesc – o va nega.

Lorelei, înainte de a fi un roman, este, întocmai ca şi *Medelenii*, un voluminos album de mici poeme în proză. Cartea se sufocă sub profuziunea de imagini şi metafore. Cu un extraordinar debit verbal şi cu o inventivitate puţin obosită parcă, ba chiar pe alocuri puţin mecanică, dar încă plină de mobilitate, autorul aruncă pentru fiecare moment, pentru fiecare gest, zeci de imagini din cele mai diverse, evocând culori, sunete şi lumini, într-o avalanşă de metafore, unele

fericite, altele inexpresive, altele în sfârşit stridente, dar toate la un loc obositoare prin abuz.

Sunt în acest dosar de imagini câteva momente de admirabilă delicateţă: „Îi veneau dinspre ea numai emoţii proaspete, de care se lăsa copleşit c-un fel de pasivitate îngăduitoare, aşa cum ai renunţa la mişcări, dacă o pasăre ţi s-ar sui pe umăr ş-apoi pe braţ, confundându-te cu un copac."

Sau, în altă parte, vorbind despre o tânără şcolăriţă, pierdută în lecturi prematur grave: „Făptura ei minusculă, cu numele eroilor lui Dostoievski în gură, dădea impresia furnicilor care duc fire de pai uriaşe cu o mare seriozitate."

Sau această imagine de remarcabilă preciziune vizuală: „Cafeaua se revarsă bolborosind întunecat peste ibric, îmbrăcându-l într-o pelerină de lutră veche."

Asemenea notaţii fericite sunt nenumărate în cele 450 de pagini ale cărţii şi dacă frumuseţea lor ar fi determinantă pentru valoarea romanului, nu aş ezita să transcriu cât mai multe. Sunt însă convins că ele nu formează un element decisiv al operei, ba că, dimpotrivă, caracterul lor este foarte adesea pur şi simplu ornamental. Pentru a spune cuvântul just, voi adăuga: parazitar. „Minutarele deveneau solemne ca genele unei agonii" (p. 24). „... capul tânăr şi solemn în paloarea lui de argint ca un răsărit de lună pe mare..." (p. 27). „...noaptea fusese neagră ca o mulţime de rândunele, pană lângă pană..." (p. 39). „Luli! Luli!... numele ei venea ca un acord de sonatină cântată undeva de o fetiţă cu cozile pe spate" (p. 119). „Pe o streaşină doi Lululi cântau parcă la patru mâini o sonatină matinală" (p. 132).

Multiplicaţi la nesfârşit aceste acorduri minore şi veţi realiza „starea de evlavie lirică", despre care vorbeşte undeva autorul, stare ce mi se pare foarte greu de suportat într-un roman, înăbuşit de propriile lui excese poetice. Stilul d-lui Ionel Teodoreanu nu întârzie, din cauza acestui abuz, să devină artificial, factice şi manierat. „Tremurul libelulesc al aripioarelor cupidoniene" (p. 125), de exemplu, mi se pare o imagine nu numai încărcată, dar de o falsă frăgezime. Te întrebi dacă metafora şi simbolul nu ajung pentru d. Teodoreanu un adevărat tic, ce îl face incapabil să se exprime direct, simplu şi adecvat: „...în acest tramvai interurban el era singurul bărbat..." (p. 60). De ce „tramvai interurban" şi nu „tren"? Ar fi mai simplu şi ar fi mai clar. Iar pe de altă parte, nu cred că „tramvai interurban" este mai poetic decât „tren". „Un an multicolor de străinătăţi" (p. 265). De ce un an petrecut în străinătate trebuie să fie neapărat „multicolor de străinătăţi"? Expresia e forţată şi în plus lipsită de frumuseţe. „...în fiecare zi la patru făceau popas în jurul fructelor..." (p. 268). De ce „făceau popas în jurul fructelor" şi nu „mâncau fructe"... ceea ce ar fi mai laconic, mai precis, dar în nici un caz mai urât?

Mă grăbesc de altfel să vă spun că aceste observaţii de detaliu sunt fără gravitate. Nu calitatea fiecărei imagini în parte ne interesează. Unele din ele, cum am spus mai sus, sunt admirabile. Nu calitatea lor, ci funcţiunea lor în economia operei. Chiar dacă toate metaforele d-lui Teodoreanu ar fi egal de frumoase, de juste şi de evocatoare, încă stilul acesta covârşitor de frumuseţi ar fi primejdios romanului.

E un fel de ceaţă lirică ce se ridică între cititor şi carte, un fel de negură sentimentală care şterge conturul povestei, atenuează liniile personajelor, amestecă episoadele, confundă planurile şi reduce tot romanul la un fel de tablou confuz, fără perspectivă.

Am întârziat prea mult asupra chestiunilor de stil pe care le impune lectura lui *Lorelei*. Ele ar fi de ordin secundar, dacă ar fi vorba despre alt romancier, dar devin esenţiale în cazul d-lui Ionel Teodoreanu, a cărui întreagă literatură nu însemnează altceva decât eforturile unui stil liric de a se adapta la necesităţile unei creaţii epice.

În ce priveşte substanţa propriu-zisă a romanului, ea rămâne complect pe linia *Medelenilor*. Catul Bogdan este un nou Dan Deleanu. Luli este o nouă Olguţă, Gabriela însăşi poate fi o nouă Monică. Povestea lor de iubire are aceleaşi accente (mai puţin vii, mai puţin tinere, mai puţin spontane), ca şi poveştile de iubire de la Medeleni. Drumuri încrucişate de melancolie şi ingenuitate, de visare şi senzualism – aceleaşi drumuri care descind din mereu neuitata *Uliţă a copilăriei*...

Nu lipsesc nici scenele de copilărie, nici momentele de adolescenţă – şi aici d. Ionel Teodoreanu regăseşte ecouri încă emoţionante de poezie. Ele sunt însă fragmentare şi nu depăşesc un cadru restrâns de poem în proză. În întinderea romanului, aceste ecouri slăbesc, se pierd şi se uită.

Ceea ce ne împiedică să participăm la dramele eroilor din *Lorelei* este psihologia lor idilică. D. Teodoreanu este prea binevoitor cu personajele sale.

Poet fiind, d-sa ia parte directă la ce se întâmplă în carte şi distribuie cu prea multă generozitate virtuţi excesive personajelor sale. Catul Bogdan în special (ca şi fostul Dan Deleanu) este enervant de frumos, enervant de inteligent, enervant de sensibil, enervant de misterios. Este în acest erou un exces de superlative, şi fizice, şi morale, care îi dă ceva cinematografic. Numai în filme eroii principali sunt atât de insuportabil perfecţi: „...pe femei le intriga, dând celor mai multe imboldul de a-i vorbi franţuzeşte." Semn de distincţie? Mie mi se pare cam vulgar şi bătător la ochi.

„Dădea o primă impresie de exotic oriunde se afla... Părea, în fiecare loc, că vine, din altă parte..."

Nu e puţin clişeu acest „exotism"?

„Părul alb, pieptănat pe spate, cam lung şi uşor fluturător, nu dădea o impresie de bătrâneţe, ci de izolare, ca piscurile ninse ivite în zarea unor privelişti de vară printr-un văzduh ciripitor..." Nu e prea mult?

Nu, nu e prea mult. Catul Bogdan are o mie de alte calităţi. E profesor universitar şi cursurile lui sunt cele mai populate de studenţi entuziaşti. Este romancier şi romanele lui sunt cele mai iubite de tinerele fete, care îi scriu scrisori de admiraţie şi iubire. Se înţelege însă că el nu are decât dispreţ pentru glorie şi trăieşte mereu într-o „zvelteţă tomnatec meditativă".

Poate că o asemenea fericită potrivire de geniu literar, superioritate morală şi splendoare fizică nu este un lucru absolut imposibil în viaţă. În literatură însă apariţia este supărătoare prin romantism, prin naivitate şi prin uşurinţă de efecte.

D. Ionel Teodoreanu păcătuieşte prin complezenţă faţă de eroul său. Nu-l pune decât în situaţii avantajoase, ca un regizor ce şi-ar plasa mereu personajul în primul plan. Îl flatează fără moderaţie. Cu totul semnificativă este în acest sens scena dintre strălucitorul Catul şi sinistrul Onisifor Brebu, scenă din care primul va ieşi desigur într-o aureolă cu atât mai orbitoare, cu cât mai neagră şi mai respingătoare va fi caricatura celuilalt. Aici d. Teodoreanu arată că, dacă este idilic cu eroii pe care îi iubeşte, este în schimb necruţător de violent cu cei pe care îi detestă.

Este un tenor acest Catul Bogdan, speţă de un odios prost-gust, când se complică cu viaţă interioară, metafizică şi geniu. În ciuda atâtor calităţi superioare, cu câte l-a gratificat romancierul, rareori un personaj de carte a izbutit să fie mai profund mediocru.

Nu voi avea multe de spus despre al doilea intelectual al romanului: Nathan Sabetay.

Este un tip schematic, îndeplinind un simplu rol de „raisonneur", provocând confesii, dând replica şi epilogând apoi asupra întâmplărilor. Dacă priveşti cu puţină atenţie, este indispensabilul evreu din romanele ieşene, evoluând între situaţia de misit şi aceea de confident. Romanele d-lui Sadoveanu l-au prezentat adesea cu simpatie. Nathan Sabetay este o variantă de tip superior şi până la urmă artificial. Iar deznodământul lui (p. 391) e de un simbolism care este cel puţin convenţional.

În schimb, există în romanul d-lui Teodoreanu o figură vie şi aceasta este tânăra Luly, până la căsătorie. După acest eveniment, psihologia ei se

complică prea tare şi devine inutil misterioasă. Dar atâta vreme cât Luly este o şcolăriţă, ea are toată graţia, melancolia şi vioiciunea tinerelor adolescente pe care literatura d-lui Teodoreanu ni le-a evocat în paginile ei cele mai bune. E în aceste fragmente un veritabil suflu de poezie şi în el recunoaştem vocaţia iniţială a scriitorului, vocaţie care cedează din nefericire sub povara unei construcţii de roman plină de artificii.

NICHTRAUCHER SAU DESPRE CONTRACTUL SOCIAL

La Beuthen, uşa compartimentului se deschide cu nu ştiu ce zgomot răstit şi autoritar, care ne trezeşte din toropeală – iar din prag un funcţionar în uniformă neagră şi cu bumbi de alamă, ne priveşte cu severitate, numărând din ochi ţigările aprinse. Sunt trei ţigarete şi o ţigară de foi.

Un moment nu înţelegem ce se petrece, dar în aceeaşi tăcere plină de necunoscute primejdii, funcţionarul în uniformă neagră ne indică o mică tăblie fixată în uşă şi pe care până atunci nimeni nu o văzuse: *Nichtraucher*!

Suntem vinovaţi, suntem prinşi. Ne stingem ţigările şi plecăm ochii în jos, jenaţi. Am intrat într-o ţară de ordine.

Plecaserăm de la Grigore Ghica-Vodă patru călători şi nici unul dintre noi nu observasem că suntem într-un compartiment de nefumători. Printr-un

consens tacit ne aprinseserăm aproape în acelaşi timp ţigările. Cât priveşte tânăra doamnă, pe care o bună întâmplare o făcuse tovarăşa noastră de drum, nu mai fusese nevoie să-i cerem consimţământul, căci ea cea dintâi dăduse semnalul, scoţând din poşetă un mic pachet de Chesterfield.

Fumam inconştient de gravul delict pe care îl comiteam. Fumam fără să ştim că undeva, în umbră ne pândeşte ochiul legii, voinţa statului. Cât trebuie să fi suferit acel prohibitiv *Nichtraucher*, călcat în picioare de patru fumători fără disciplină şi fără simţ civic ! Şi cu ce răzbunătoare voluptate trebuie să fi aşteptat apropierea de Beuthen, unde un agent al forţei publice avea să restabilească ordinea şi să-i pedepsească pe delincvenţi !

De la Beuthen până la Berlin (unde schimbam trenul) sunt opt ore de drum. Destul timp de a medita la învăţămintele de tot felul, ale acestei întâmplări, nu prea gravă în sine, dar plină de diverse înţelesuri.

Îmi închipui că „*Raucher*" şi *Nichtraucher* sunt două categorii de care puterea publică se delimitează nu pentru plăcerea de a-i plictisi pe cetăţeni, ci dimpotrivă în dorinţa de a le face convieţuirea cât mai uşoară. Cum omenirea se împarte din punctul de vedere al tutunului în fumători şi nefumători, o societate bine cârmuită („bien policée" se zice pe franţuzeşte, cuvânt care îmi place enorm, mai ales pentru că „*police*" are poate aceeaşi rădăcină cu „*poli*" stabilind astfel stranii legături între poliţie şi politeţe), o societate bine cârmuită, zic, încearcă să facă pace între cetăţenii care fumează şî între cetăţenii care nu fumează – „*Raucher*" şi „*Nichtraucher*" sunt

două indicaţii pentru comodul trai al particularilor. Nu este nici o raţiune superioară de stat în interzicerea de a fuma într-un compartiment. Nici morala publică, nici ordinea socială, nici siguranţa statului nu sunt implicate în acest ordin. El este doar menit să simplifice viaţa mea personală şi să-mi arate unde anume îmi pot fuma ţigara, fără riscul de a-mi supăra vecinii de drum. Este o afacere eminamente civilă, de bună cuviinţă şi de bună înţelegere între oameni.

Un compartiment de tren este un mic organism social autonom. Este, pentru ca să întrebuinţez un termen subversiv, un „stat în stat". Locuitorii săi sunt puţini – aşa încât nimic nu e mai uşor de făcut decât un plebiscit asupra fiecărei chestiuni de administraţie internă. Dacă vrei să întorci manivela caloriferului de la *warm* la *massig* sau de la *massig* la *Kalt*, consulţi tovarăşii de compartiment şi nu va fi greu să luaţi o decizie comună. Dacă fereastra trebuie închisă sau deschisă, dacă uşa dinspre culoar trebuie să rămână sau nu dată de perete, dacă lumina electrică trebuie să fie aprinsă sau stinsă – iată atâtea probleme de gospodărie pe care le vei rezolva prin punere la vot, ca într-un mic parlament.

Un compartiment de tren este forma cea mai simplă de stat. Este contractul social în expresia lui elementară. Este democraţia la origine. Este acordul natural şi nesilit între libertatea individuală şi armonia colectivă.

A fuma o ţigară într-un compartiment de „*Nichtraucher*", dar a o fuma prin consensul tuturor celor de faţă, însemnează a înlocui o lege moartă, printr-o lege vie. O lege care nu reprezintă decât un ordin abstract, printr-o lege care reprezintă o realitate concretă.

Îmi dau seama cât de departe mă duce meditaţia mea politică şi ce grave riscuri întâmpină ea, căci însăşi ideea de legalitate este pusă în primejdie de ţigara mea din tren – dar, fără să exagerez nimic, am impresia că măruntul incident de la Beuthen revelează o întreagă structură politică şi pune faţă în faţă, spiritul autoritar şi spiritul civil.

Pentru omul în uniformă de la Beuthen o tablă, pe care stă scris „*Nichtraucher*" este un comandament absolut, o lege fatală, o obligaţie irevocabilă. Cine a stabilit această lege de fier, nu interesează. Poate Dumnezeu însuşi, în orice caz, cineva care e la fel de misterios ca Dumnezeu, dar puţin mai puternic decât el: Statul.

Pentru omul civil, o tablă nu e mai mult decât o tablă, iar „*Nichtraucher*" este o recomandare relativă, susceptibilă de a fi amendată de la caz la caz. Cum omul civil nu crede în „mistica statului", el nu poate crede că o dispoziţie administrativă este o dogmă sacră. Oriunde este loc pentru nuanţe, omul civil le caută şi le găseşte.

Mă gândeam la aceste lucruri în trenul dintre Beuthen şi Berlin – şi îmi spuneam că deşi întâmplarea este derizorie, ea oferă totuşi o cheie pentru înţelegerea acestui Reich, pe care aveam să-l străbat în 22 de ceasuri, de la o frontieră la altă frontieră...

LE LIVRE FRANÇAIS EN ROUMANIE

Un hebdomadaire parisien – „Vendémiaire" – publie dans son dernier numéro quelques chiffres d'un très grand intérêt non seulement pour la France,

mais en même temps pour la Roumanie. Il s'agit notamment d'une statistique de la vente des livres français à l'étranger, statistique qui révèle une situation tout à fait spéciale pour nous. Les chiffres sont d'une éloquence extraordinaire et, avant tout commentaire, il est utile de les reproduire exactement, car il n'y a pas de commentaire qui puisse être plus expressif que cette statistique à la fois très laconique et très éloquente.

Nous reproduisons donc tout d'abord, d'après le reportage de „Vendémiaire", „la statistique générale des exportations de librairie en 1934":

„En tête vient la Belgique qui nous achète 14% de nos exportations totales de livres et de revues; puis la Roumanie 9,50%; l'Amérique latine (tous pays y compris le Mexique) 9,37%; les colonies françaises 7,90%; la Suisse 7,02%: l'Italie 7%; la Pologne 5%; les États-Unis 4,75%; l'Europe Centrale 4.57%; l'Espagne 4,18%; le Portugal 4,01%; le Canada 3,36%; la Grande-Bretagne et l'Irlande 2,95%; le Japon 2,58%; l'U.R.S.S. 2,51%; la Hollande 2,42%; les Balkans 2,27%; le Levant 2,25%; l'Égypte 2,07 %; la Scandinavie 1,06%."

Lisez avec attention ces chiffres et réfléchissez aux conséquences qui s'en dégagent. La Roumanie occupe, comme vous pouvez le constater, du point de vue de l'exportation du livre français – la seconde place dans le mode – seconde place qui est d'autant plus importante, qu'elle dépasse quelques pays de langue française et quelques grands pays de vieille culture européenne. N'est-il pas surprenant qu'on lise chez nous plus de livres français qu'en Suisse, qui est

pourtant elle-même une petite France? N'est-il pas surprenant que l'empire colonial français lui-même reste bien au-dessous de la Roumanie, ainsi que l'Amérique latine et le Canada (ce qui nous étonne davantage puisque la colonie française de ce dernier pays garde de très fortes attaches avec sa patrie spirituelle)?

C'est sans doute un grand honneur pour nous de servir à la France un débouché si sûr et si fidèle pour ses productions intellectuelles, mais qu'il nous soit permis d'ajouter à cette fierté une certaine mélancolie. Qu'il nous soit permis de constater encore une fois que notre dévouement pour la pensée et pour la littérature française ne trouve pas dans ce grand pays, qui nous est si cher, l'écho et la compensation morale que nous aurions peut-être le droit d'attendre.

Par une sorte de paradoxe difficile à comprendre, l'article de „Vendémiaire", dont nous citons les précieux chiffres statistiques, s'appelle Notre isolement intellectuel. *De quel „isolement" s'agit-il? Isolement de la France? Les chiffres le nient et une négation très ferme.*

Isolement de la Roumanie? Nous ne croyons pas que le journal ait eu cette touchante intention de s'en occuper. Pourtant, si on peut parler d'un „isolement intellectuel", c'est bien nous qui avons le droit de nous en plaindre. Nous osons croire qu'il y a dans la littérature roumaine quelques livres, quelques œuvres, quelques auteurs, dont la valeur ignorée au-delà de nos frontières pourrait ajouter au paysage intellectuel de l'Europe quelques traits d'une puissante et véritable originalité.

Ces livres, ces œuvres, ces auteurs, la France les ignore. Pourquoi? Les éditeurs parisiens, pour lesquels nos librairies sont un débouché si actif, les auteurs français, pour lesquels nos écrivains sont des camarades si dévoués, n'ont-ils jamais eu la curiosité de connaître en revanche quelques œuvres de cette Roumanie si éloignée géographiquement et si proche par les voies de l'esprit?

ARTHUR RUBINSTEIN. LA PHILHARMONIQUE

C'est une véritable vacance musicale que nous avons eue depuis Noël, car les quelques obscurs concerts qui ont eu lieu les trois dernières semaines ne nous ont présenté rien d'intéressant, ni par leur programme, ni par leurs exécutants.

Le récital donné mercredi soir par le pianiste Arthur Rubinstein à l'Athénée Roumain fut donc en quelque sorte une reprise de la saison musicale et il n'est pas nécessaire d'ajouter que cette reprise fut magnifique. Nous reprenons l'admirable habitude des grands solistes et, si 1935 a fini „en beauté" 1936, commence également avec un événement artistique exceptionnel. L'année passée nous a fait don de quelques grandes soirées musicales et il est juste de les rappeler: Piatigorsky, Cassado, Busch. Kempff, Milstein, dont le passage à Bucarest est assez récent, reste dans notre mémoire reconnaissante.

Faut-il prendre la présence de Rubinstein à Bucarest, juste au début de la nouvelle année, comme

un heureux présage et comme une promesse pour la vie musicale de 1936? De toute façon, le récital de mercredi a été une belle séance de musique et une supérieure manifestation d'art.

Arthur Rubinstein est sans doute un des plus grands maîtres du piano. Sa perfection technique est sans défaillance. Voici un artiste qui a depuis longtemps dépassé les difficultés matérielles de l'instrument, la résistance purement mécanique de la matière musicale. Son jeu est d'une sûreté et d'une précision qui ressemble à la facilité, mais qui n'est que de l'aisance et de la maîtrise.

On dirait que le piano est une chose entièrement soumise à cet homme, une chose docile qui est prête à suivre avec un total abandon les volontés de son maître. Il y a d'habitude – n'est-ce pas? – une certaine dureté du piano comme instrument, une certaine lourdeur, mais sous le jeu de Rubinstein ce piano acquiert, je ne sais comment, une docilité de violon.

Mais Arthur Rubinstein est loin d'être un simple virtuose – si virtuosité veut dire technique. Il est avant tout un remarquable interprète, un artiste d'une sensibilité exquise et d'une intelligence très fine. Sans jamais perdre les grandes lignes architectoniques de l'œuvre qu'il joue, il sait pourtant souligner les nuances et donner du relief aux détails.

On l'a bien vu dans les deux grands morceaux du programme: la toccata de Jean Sebastien Bach et le Prélude, Choral et Fugue *de César Franck. La grandeur solennelle de Bach n'a rien perdu de sa puissance, bien que le jeu de Rubinstein soit plutôt fin*

que puissant. Cette finesse, cette délicatesse de toucher nous a valu un merveilleux Chopin, d'une grâce, d'une vivacité et d'une poésie rarement connues.

Quant aux trois mouvements de Petrouchka, *Rubinstein les a exécutés avec une admirable richesse orchestrale. Tout Stravinsky y était: tout son tumulte polyphonique, toute sa couleur musicale, toute son explosion de rythme, de variété, d'invention...*

Il n'est pas trop longtemps depuis que nous avons parlé de l'interprétation (très belle d'ailleurs) que M. Claudio Arrau a donnée du même Petrouchka. *Eh bien, il faut le dire: Arthur Rubinstein a poussé encore plus loin les possibilités du piano d'exprimer sans sécheresse, sans schématisme, la fameuse suite.*

*

Le dernier symphonique devait nous faire connaître, sous la direction M. Ionel Perlea, un soliste dont on dit bien des choses élogieuses: M. Alexandre Uninsky. A ce dessein on avait inscrit au programme le Concerto en ré majeur pour piano et orchestre *de Mozart et le* Concerto en la majeur *de Liszt ce qui aurait fait sans doute un programme intéressant. Mais M. Uninsky s'est excusé au dernier moment, obligeant ainsi la Philharmonique de boucler un programme qui s'est naturellement ressenti de cette négligence.*

Nous ne savons pas qui porte la responsabilité de ce fâcheux accident, mais nous demandons la liberté de nous étonner un peu que la Philharmonique ignore la présence à Bucarest d'Arthur Rubinstein et cherche le concours de l'indisponible M. Uninsky. Il

est regrettable pour tous ceux qui aiment la musique et pour la Philharmonique elle-même qu'un artiste de la valeur de M. Rubinstein n'ait pas été invité à jouer dans le cadre d'un concert symphonique. C'est une chose que nous avons déjà déplorée pour Piatigorsky et qui devient plus grave avec cette récidive.

Quant au concert de jeudi soir, le sincère et juste regret, que nous venons d'exprimer, ne nous a pas empêchés pourtant de remarquer la belle exécution de la deuxième symphonie de Beethoven, dirigée par M. Perlea, et d'écouter avec un vif intérêt les trois „esquisses symphoniques" de M. Mihail Andricou que nous voudrions bien réentendre.

CE ESTE UN TEATRU

Am văzut la Teatrul *Gymnase*, ultima piesă a lui Bernstein, *Le Cœur*, dar n-am să vă vorbesc – cel puţin nu astăzi – despre spectacol. Este o piesă care seamănă aşa de bine cu tot ce face Bernstein în ultima vreme, încât ai impresia că e o nouă versiune a unei drame tip, multiplicată în serie. Sunt câteva elemente statornice, pe care acest bun industriaş teatral ştie să le organizeze cu mâna sigură, fără să adauge prea mari schimbări. *Le Cœur*, piesă scrisă în 1935, seamănă cu *L'Espoir*, piesă din 1934, aşa cum un Peugeot 201 seamănă cu un alt Peugeot 201. Este aceeaşi marcă, aceeaşi linie, aceeaşi construcţie, acelaşi tip. Nici problemele nu sunt schimbate, nici

oamenii nu sunt alţii, nici drama în sine, „intriga" cum se zicea altădată, nu este simţitor diferită.

Totuşi seara petrecută la *Gymnase* a fost frumoasă şi instructivă. Frumoasă nu numai pentru jocul actorilor (dintre care Claude Dauphin, văzut întâia dată, era uluitor prin simplicitate, prin tinereţe, prin accent de sinceritate), dar frumoasă mai ales pentru lumea din sală, pentru atmosfera ce domnea acolo, pentru dialogul tacit dintre scenă şi public. Un spectacol de teatru nu este pur şi simplu un text jucat pe scenă. Este o ambianţă. La această ambianţă participă publicul şi actorii, scena şi sala, tăcerea ce precede ridicarea cortinei şi rumoarea ce însoţeşte căderea ei. Sunt o sumă de elemente mărunte care toate la un loc determină o atmosferă specială, de căldură sau de răceală, de expansiune sau de rezervă, de uşurinţă sau de severitate. Această atmosferă este specifică unui teatru şi face parte din tradiţia lui. Un spectacol la *Gymnase* are un anumit „gust" personal, şi aş vrea să înţelegeţi acest cuvânt în sensul lui cel mai concret. E un fel de senzaţie fizică cu totul diferită decât aceea pe care o încerci la *Vieux-Colombier*, sau la *Atelier*, sau la *Œuvre*.

Sunt unele săli de teatru lipsite de caracter specific. Aşa mi se pare a fi *Théâtre de Paris* sau teatrul *Saint-Georges* sau teatrul *Michel*. Am impresia că acolo oricine ar putea juca orice, pentru că nu importă publicul.

Dimpotrivă la *Vieux-Colombier*, sau la *Atelier*, sau la *Montparnasse* există un mediu foarte bine definit, un public de anumit nivel, un spirit cu anumite exigenţe. Fiecare din aceste teatre îşi are

stilul lui, ceea ce este nu numai o tradiţie sau o obişnuinţă, dar un adevărat legământ între teatru şi spectatori.

Un teatru este o familie de inteligenţă şi de simţire. El exprimă sentimente, gânduri sau prejudecăţi pentru o anumită categorie de spectatori, care formează nu numai o serie de clienţi fideli, dar în acelaşi timp o adevărată societate închisă, un adevărat club moral. Teatrul este sediul acestei societăţi, care reprezintă un fond comun de preferinţă, de atitudini şi de idei. În nici un caz un adevărat teatru nu poate fi o casă cu uşile şi cu ferestrele vraişte, prin care trece oricine vrea.

Se vede foarte bine acest lucru la *Gymnase*, care este o veche şi solidă casă burgheză. *Gymnase*-ul are într-adevăr un stil şi un spirit extrem de precise. Este un teatru pentru oameni serioşi. Este un teatru pentru sentimente şi idei respectabile. Simţi că trece pe acolo un aer de securitate. Familia, simţul de proprietate, buna creştere, iubirea de ordine morală, toate virtuţile burgheze găsesc un adăpost sigur în casa din bulevardul Bonne-Nouvelle, la numărul 38, unde în fiecare an, un autor cu simţul răspunderii reprezintă o nouă dramă de un grav şi sănătos optimism. Între Henry Bernstein şi publicul său există un adevărat pact de solidaritate.

Totul este la *Gymnase* în acord cu acest spirit: rochiile cucoanelor din stal (nici excentrice, nici demodate), opiniile domnilor când discută în antract (nici de extrema dreaptă, nici de extrema stângă), aplauzele la sfârşit de act (nici entuziaste, nici plictisite).

Gymnase-ul este un teatru de „contra-dreapta". Un teatru modest: moderat şi în politică, şi în morală, şi în estetică.

Am observat cu atenţie cum urmărea publicul părerea lui Bernstein şi care îi erau reacţiunile. Trebuie să vă spun că, între altele, există în *Le Cœur* o dezbatere politică între un tată şi cei doi copii ai săi, tatăl reprezentând libertatea burgheză, fiul, reacţiunea, iar fiica marxismul. (În treacăt fie spus, acest triunghi politic este de o puerilă simplicitate, iar un spectator prevenit nu-şi poate stăpâni surâsul.) Ei bine, în timp ce declaraţiile extremiste ale copiilor erau primite de public cu nu ştiu ce reprobatoare tăcere, toate frazele moderate ale bătrânului erau subliniate cu aplauze ce echivalau cu o profesiune de credinţă. În acest fel, sala ratifica teza expusă pe scenă.

Am plecat de la *Gymnase* nu cu sentimentul de a părăsi un teatru, ci cu acela de a ieşi dintr-o respectabilă casă burgheză, în care moravurile, ideile şi vocabularul păstrează o ţinută perfectă, multă decenţă formală şi puţină ipocrizie intimă. Asistasem la o discuţie familiară şi cunoscusem un mediu social şi moral, definit cu preciziune.

Mă întreb dacă nu aceasta este funcţiunea dintâi a teatrului.

FILME REVOLUŢIONARE

În 1931 „Cinema du Pantheon" era o sală pentru snobi, unde nu se prezentau decât filme

englezeşti, în versiune originală şi fără subtitluri traduse – probabil tocmai pentru a ţine cât mai departe publicul cel mare.

Astăzi, la „Cinema du Pantheon" nu se prezintă decât filme sovietice, iar sala pe vremuri atât de „distinsă" este zilnic luată cu asalt de un public de foburg, pestriţ, gălăgios, expansiv...

Să fie un semn al timpului? Nu ştiu. În orice caz într-un Paris în care am impresia că, cel puţin la suprafaţă, nu s-a schimbat mai nimic în ultimii cinci ani, de când l-am părăsit, această coloană de proletari care asediază zilnic, după ora 6, cinematograful din Rue Victor Cousin, este un lucru nou.

Se dau în prezent acolo două filme din ultima producţie rusească: *Ceapaev* şi *Harmonica*. Primul este un film de o reală grandoare epică, în care „teza" politică e cu destulă discreţie lăsată în umbra faptelor.

Ceapaev e un erou simplu, primar, cu un suflet rudimentar, cu impulsiuni furtunoase, cu naivităţi copilăreşti şi cu o extraordinară forţă personală, mai tare decât toate „ideile" lui destul de confuze. Regizorul şi-a permis să-l prezinte cu multă simpatie desigur, dar şi cu oarecari note ironice – ceea ce într-un vulgar film de propagandă ar fi un procedeu riscant. Dar propaganda este aşa de indirectă în *Ceapaev*, iar valoarea artistică şi umană este aşa de cuceritoare, încât filmul a câştigat elogii chiar în presa de dreapta, de la „Je suis partout" la „Action française".

Mult mai revoluţionar ca tendinţă este *Harmonica* – şi acest lucru se vede din reacţiunea publicului care aclamă momentele culminante, în

timp ce ici şi colo se aud câteva şuierături răzleţe de protest: sunt tinerii d-lui de la Rocque sau ai d-lui Jean Renaud, veniţi să apere ordinea burgheză, împotriva entuziasmului proletar.

Nu vă pot spune cât e de curios acest spectacol, unde parte din public aplaudă din răsputeri portretul lui Stalin, iar altă parte îl fluieră. Unii aplaudă şi alţii fluieră, fără să se jeneze reciproc, într-o deplină libertate, cam gălăgioasă poate, dar lipsită de primejdii.

În ceea ce priveşte filmul propriu-zis, *Harmonica* este o operă de înduioşătoare inocenţă. Este un film sămănătorist. Cu oarecari modificări locale, ai zice că scenariul e luat dintr-un roman de Sandu Aldea.

E vechea idilă a „întoarcerii la pământ", vechiul imn al vieţii la ţară. Soarele, pământul, plugul, lanul de grâu sunt înfăţişate într-o binefăcătoare simplicitate. Ţăranul este înţelept, blând, muncitor, optimist. El îşi iubeşte munca şi are încredere în viaţă. Îşi iubeşte satul, jocurile şi cântecele din bătrâni, tovarăşii de lucru,, tovarăşele de joc. Satul întreg nu este decât un nimb de fericire, pe care va încerca să-l turbure kulakul. În romanele lui Sandu Aldea, principiul răului este kulakul. Tot filmul nu e de altfel decât lupta dintre colhozuri şi kulaki – învingătorul final fiind, bine înţeles, colhozul.

Ce e frumos în *Harmonica* este imaginea copilăros de simplă a acestei lupte. Filmul întrebuinţează pe de o parte imagini violent apologetice, iar pe de altă parte imagini violent satirice. Este un veritabil film pentru mase, un film în

care simbolurile sunt elementare, pe înţelesul tuturor, simboluri directe, simboluri de abecedar.

Lupta se dă între şeful colhozului şi kulak. Cel dintâi este un băiat frumos, bun, muncitor şi iubit de toată lumea. Cel de al doilea este urât, rău, leneş şi nesuferit. În plus şeful colhozului cântă foarte frumos la armonică, mult mai frumos decât kulakul – ceea ce îl va face pe acesta, de ruşine şi de necaz, să fugă din sat.

Vedeţi cât e de naivă anecdota, cât e de săritoare în ochi tendinţa, cât e de simplificat conflictul. Dar tocmai această simplicitate rudimentară face puterea de convingere a filmului şi forţa lui de sugestie. Cu nuanţe şi cu subtilităţi nu se poate face o operă revoluţionară. Ea trebuie să aibă o expresivitate directă, netedă, lapidară. Această preciziune de efecte se găseşte în *Harmonica*, film fără idei complicate, film afirmativ şi colţuros, pe care îl străbate, de altfel, poezia lucrurilor elementare, poezia pământului, a cerealelor, a răsăritului de soare, a iubirii...

Cine vrea să facă diferenţa între ce este un film revoluţionar pentru intelectuali şi ce este unul pentru muţime, ar trebui să compare *Harmonica* cu neuitata *Drei Groschen Opera* a lui Pabst.

Am văzut acest film la „Studio des Ursulines" unde se rula, spre bucuria mea, după o pauză de patru ani. Experienţa este plină de interes. Nu încape îndoială. *Drei Groschen Opera* este un monument în istoria cinematografului şi este o mare operă. În comparaţie *Harmonica* rămâne o imagine frustă şi generoasă, dar necioplită şi – în ordine artistică –

inferioară. Totuşi *Harmonica* e un film care ar putea emoţiona şi răscoli săli întregi de oameni, în timp ce filmul lui Pabst nu provoacă decât un zâmbet de descurajare sau de satiră. Şi asta nu fiindcă *Drei Groschen Opera* ar fi lipsită de virulenţă, de nelinişte sau de valoare simbolică – dar pentru că toate acestea sunt aici prea subtile, prea inteligente, prea cerebrale. Pabst, care era un artist, nu-şi permitea să lucreze cu linii groase şi cu efecte tari, spre a forţa emoţia publicului. Dimpotrivă regizorul sovietic, pe care nu-l încurcă asemenea scrupul critic merge din instinct spre liniile răspicate, spre situaţiile retorice, spre gesturile larg deschise.

Consecinţa este inevitabilă. În timp ce *Harmonica* rulează, cum v-am spus, în faţa unui public animat, pătimaş şi exuberant *Drei Groschen Opera* se reprezintă într-un mic studio, în faţa unui public restrâns de intelectuali, pentru care adesea revolta socială se reduce la un surâs ce închide în el rezistenţa inteligenţii în faţa justiţiei. Cam platonică rezistenţă...

MATEIU CARAGIALE

Craii de Curtea-Veche este o carte singuratecă în literatura noastră. Mateiu Caragiale era şi el un singuratec.

Aflu cu surprindere că sunt câţiva oameni care l-au cunoscut. M-am gândit de multe ori la acest om, atât de straniu prin scrisul său, dar – cum nimeni nu

mi l-a arătat niciodată, cum nimeni nu-şi amintea să-l fi văzut într-o redacţie, într-o sală de teatru sau într-o sală de expoziţie – aveam sentimentul că existenţa lui este oarecum legendară. Puţinele lucruri care se spuneau despre el erau şi ele nelămurite.

Mateiu Caragiale părea să trăiască într-un Bucureşti ceţos, secret, inactual (acel Bucureşti pe care l-a evocat, într-un aliaj de aur şi scrum, în bizarul său roman).

Fiul lui Ion Luca era – printr-un paradox de filiaţie spirituală – un liric. Cine va lămuri această dublă răzbunare pe care poezia a luat-o împotriva satirei, făcând din amândoi fiii bătrânului Caragiale doi poeţi de simţire tragică?

Moartea lui Mateiu Caragiale ne aminteşte sfâşietoarea moarte a fratelui său mai tânăr şi chipul aproape adolescent al lui Luca Ion ne răsare dintr-o revistă de la 1920, unde l-am văzut pentru prima şi ultima dată... Prin ce straniu joc, drumul care pornea de la Trahanache, Chiriac şi Leonida trebuia să ducă la versurile de melancolie suavă ale lui Luca Ion şi la proza solemnă a lui Mateiu? Geniul familiei păstra misterioase etape şi fiecare din cei trei Caragiale făcea să răspundă alte ecouri.

Exemplul lui Mateiu Caragiale restabileşte ideea de artă într-o literatură pe care o devastează astăzi ideea de industrie. Scrisul său are ceva regal prin nobleţe, prin dificultate tehnică, prin asperităţi de vocabular, prin ciudăţenie de ritm. Reflexe de bronz vechi se găsesc în această frază mată, rece şi severă, pe care o animă totuşi — în anumite momente – nu ştiu ce flacără intimă. E o frază în care este un ritm

solemn de cronică, cu îndrăzneţe alterări de langaj periferic. Se poate mai barocă alăturare de stiluri?

Craii de Curtea-Veche e un roman de glorie şi decrepitudine. Se vede acest lucru şi din substanţa lui umană, şi din frumuseţea lui strict formală. Este o splendoare degradată în această poveste, în care strălucirea şi abjecţia merg laolaltă, într-un joc de contraste între lumină şi întuneric. Un sentiment de singurătate orgolioasă se destramă în viciu, în dezgust, în uitare. E o năruire morală, în care tresăririle de voinţă şi de mândrie sunt din ce în ce mai rare, dar tocmai de aceea mai exasperate şi mai puternice.

L-a obsedat şi pe Mateiu Caragiale mahalaua – dar o mahala fantastică, jumătate în vis, jumătate în realitate, ca şi cum periferia n-ar fi fost o simplă zonă socială, ci o zonă de ficţiune, de legendă şi de poezie impură.

Ce senzualitate tulbure în această carte! Culorile sunt descompuse, şterse, neguroase. O lumină difuză cade pe obiecte şi pe oameni, fără să-i scoată deplin din obscuritatea în care îşi petrec câteva ultime ore de agonie. Totul e stins şi nesigur. Un gust de oboseală, de renunţare şi de zădărnicie rămâne în ultimele pagini, ca o imaterială cenuşă.

Craii de Curtea-Veche e o carte stingheră în literatura noastră – şi cel puţin prin acest lucru îşi asigură un loc în memoria noastră. Trebuie deschis un capitol special pentru acest roman, care nu cunoaşte alte cărţi de aceeaşi familie. E un roman fără formulă, o operă ce iese din rânduri, un poem de expresie aşa de minuţios diferenţiată, încât formează o adevărată

insulă în literele române. E un fenomen care se explică prin el însuşi, sau prin nimic altceva.

Lectura acestei cărţi te introduce într-o lume pe care nimeni n-a mai străbătut-o înainte şi care pentru întâia oară a fost revelată de scrisul magic al lui Mateiu Caragiale.

Moartea lui suprimă această lume, pe care el singur o cunoştea.

UN CEAS DE CRIZĂ... PE RUE ROYALE

29 decembrie. Sunt ceasurile patru după amiază şi se face seară. O seară de martie.

Am petrecut două ceasuri la Biblioteca Naţională, la expoziţia Jacques Callot, unde am văzut o serie de stampe magnifice – şi alte două ceasuri la muzeul Orangeriei, unde sunt strânse tablourile flamanzilor de la Van Eyck la Bruegel. Sunt obosit de prea multe culori şi de prea multe emoţii. E un sentiment dublu de linişte şi de tensiune, pe care mi-ar fi greu să-l explic. De pe treptele Orangeriei, perspectiva spre Arcul de Triumf este somptuasă şi familiară în acelaşi timp. Mult verde, neverosimil de mult verde, ca într-un început de primăvară, un verde fraged şi tânăr.

Nu sunt decât patru zile de când am trecut printr-o Polonie, înzăpezită, printr-o Germanie încruntată. Aici suntem în primăvară şi – deşi nu-mi plac simbolurile, care se impun cu prea mare uşurinţă

– mi se pare binevenită această schimbare de anotimp. Ea corespunde parcă unui alt spirit.

E un amurg senzual, plin de nu ştiu ce freamăt care animă copacii, strada şi oamenii, cuprinzând totul în aceeaşi lumină, ce s-ar zice că ezită între *gris* şi albastru.

Şi totuşi ne aflăm într-o zi dificilă. La stânga noastră, pe celălalt mal al Seinei, la o distanţă de 200 de paşi, la Cameră este o dezbatere gravă. Se discută politica externă a d-lui Laval. Guvernul este pe punctul de a cădea. Aseară discursul d-lui Paul Reynaud a provocat stupoare şi derută. Astăzi, primul ministru încearcă o lovitură de ultimă oră. Hotărât, e un ceas de criză.

Încerc să ghicesc în atmosfera străzii puţină nelinişte – dar nu o văd nicăieri. E adevărat, din jumătate în jumătate oră, apar noi ediţii ale ziarelor de seară, aducând detalii despre lupta de la Cameră, dar nu e nimic nervos, nimic alarmant, în această succesiune de ştiri, totuşi foarte serioase ca semnificaţie politică.

Nu e indiferenţă, poate, dar în nici un caz nu este alarmă. Şi dacă în faţa Camerei deputaţilor se văd câteva grupuri aşteptând rezultatul, în nici un caz ele nu sunt atât de numeroase, de compacte şi de pătimaşe ca grupurile ce aşteaptă în faţa Oranjeriei să poată intra la muzeu. Peter Bruegel are mai mare succes decât Pierre Laval.

Pe Rue Royale se aprind luminile. Vitrinele scânteiază, felinarele îşi încrucişează de la un trotoar la altul bătaia becurilor. Din fund, Madeleina se detaşează cu acelaşi aer de irealitate, pe care nu l-a

pierdut nici până azi. De câte ori, dând colţul din Rue de Rivoli spre Rue Royale, mă lovesc de imaginea albă a Madeleinei, am sentimentul că mă aflu în faţa unui decor de teatru. Nu pot crede că această graţioasă apariţie de zăpadă şi cărbune este un monument de piatră.

Pe măsură ce se înserează, rumoarea aceasta de stradă pariziană în primăvară creşte. Terasele cafenelelor sunt ameţitoare prin culoare, prin vivacitate, prin bună voie. Câteva femei tinere au ieşit în *tailleur* şi acest lucru aduce o notă în plus de desprimăvărare. Paltoanele îţi fac impresia de a fi întârziate şi greoaie.

Să ne oprim pe terasă, la cafeneaua Weber, şi cu un pahar de porto în faţă, în timp ce primim defilarea acestei lumi de femei şi limuzine, să meditǎm la frivolitatea ei, într-un ceas de „criză".

Să fie atât de indiferent, atât de facil, atât de superficial acest popor parizian, încât într-o atât de gravă oră să se lase legănăt de voluptatea unui amurg? Guvernul Franţei e gata să cadă – şi nimeni nu înţelege, nimeni nu simte neliniştea crizei care poate să se declare dintr-un moment într-altul.

E adevărat că ne aflăm într-un cartier monden – dar sunt convins la acest ceas, atmosfera este la fel de nesolemnă şi în cartierele populare, la Convention sau la Porte d'Orléans, unde un sunet de acordeon trebuie să-i dea acestei înserări un accent mai mult de intimitate...

Nu, nu cred să fie un popor frivol, dar nu e un popor speriat. Nu are obsesii, şi nu are spaime. Trăieşte într-o securitate morală, care nu se confundă

cu nesimţirea în perioadele calme, dar îl apără de panică în perioadele confuze.

Guvernul are să cadă? Cu atât mai rău sau cu atât mai bine.

În orice caz, guvernul va cădea fără să antreneze în căderea lui nici una din valorile sigure ale naţiunii şi ale vieţii civile.

D. Laval se va duce? Regretabil lucru sau fericit lucru, după cum politica d-lui Laval îţi place sau nu-ţi place. Dar viaţa Franţei, în straturile ei adânci, în obişnuinţele ei ferme, în spiritul ei viu, va rămâne intactă.

La două sute de paşi de aici, în acest moment, se numără voturile decisive, dar acest lucru nu opreşte în loc prematura primăvară care aduce pe Rue Royale o adiere plină de uşoare melancolii şi de nelămurite aşteptări...

„COMME ELLE EST DOUCE ET BELLE!..."

Il y a dans le dernier film de Mme Elvire Popesco, qui passe ces jours-ci dans un des cinémas de Bucarest, une scène qui provoque régulièrement la joie du public. Cette joie est un peu naïve à mon goût, mais quand même elle fait plaisir à voir et surtout... à entendre. Tout le monde applaudit, tout le monde est heureux.

Que se passe-t-il donc sur l'écran à ce moment précis pour que le rire et la bonne humeur redoublent brusquement? Il se passe quelque chose de très

simple: Elvire Popesico prononce une phrase en roumain. Est-il besoin d'ajouter qu'elle la prononce avec toute la truculence bucarestoise, qu'elle garde intacte, et avec toute la vivacité brusque et familière de son accent natal?

C'est vraiment une petite phrase de chez nous et l'entendre dans le texte d'un film 100% français (ou bien pour être exact 99% français) c'est une charmante surprise, égale à la surprise, toujours agréable, de surprendre dans les rues d'une grande ville de l'étranger une conversation en roumain. C'est une bouffée de bonne humeur nationale qui nous vient de loin et, tout d'un coup, que vous vous trouviez à la Place de la Concorde ou à la Porte d'Orléans, vous retrouvez l'image un peu indiscrète, mais toujours cordiale, de notre Bucarest.

Je comprends donc l'enthousiasme soulevé dans ce cinéma où passe le film d'Elvire Popesco et je comprends aussi fort bien que le public, qui est bon enfant, soit ému de retrouver dans la bouche de l'héroïne son langage habituel.

Mais il y a pourtant une chose qui assombrit un peu, quant à moi, mon orgueil national et ma vanité de Roumain. Il y a ceci que le scénario fait d'Elvire Popesco non pas une Roumaine, mais une Russe. Elle doit être née à Moscou, elle doit parler le français avec un fort accent slave, elle doit enfin, à un certain moment de l'action, lancer une phrase dans sa longue maternelle, c'est-à-dire en russe. Mais comme Elvire Popesco ne connaît pas le russe, elle lance en toute tranquillité cette fameuse phrase roumaine, dont je vous ai parlé plus haut, et elle la

lance justement pour prouver à un personnage du film son origine... moscovite. C'est une fantaisie d'ordre psychologique qui me paraît un peu excessive. Notre cher Vasile Alecsandri, le poète de notre latinité, en aurait souffert sans doute.

„Comme elle est douce est belle la langue que nous parlons..." prétendait le poème qu'on nous enseignait à l'école. Eh bien, elle n'est peut-être pas si douce et si belle que cela, puisqu'elle peut servir sans difficulté aux exigences slaves d'un scénario de cinéma. J'avais l'illusion que même pour quelqu'un qui ne le comprend pas le roumain possède une harmonie spéciale et qu'une oreille latine, une oreille française surtout, pourrait remarquer tout de suite qu'il s'agit d'une langue d'origine romane. Me suis-je trompé? Mon illusion était-elle vaine?

C'est bien probable, car ce n'est pas pour la première fois que notre „belle et douce" langue est attribuée par un abus de philologie à d'autres nations. Je me rappelle par exemple d'une pièce de Marcel Achard, représentée en 1930 à Paris, au théâtre Édouard VII. Elvire Popesco y jouait le rôle d'une Yougoslave et devait parler la langue serbe au cours de quelques scènes. Ele la parla à merveille, car elle parla... en roumain.

I. VALERIAN: *CARA-SU*

Deşi directorul unei reviste literare, ce numără zece ani de la apariţie – neregulată, dar persistentă –

d. I. Valerian e un scriitor care a solicitat foarte rar prin activitatea sa personală atenţia criticii. Prezenţa d-sale în publicistica noastră este modestă şi discretă. Se poate spune, fără a-i face din aceasta o imputare, că e o prezenţă neutră. Un spirit moderat şi un scris impersonal, iată ce oferă d. Valerian lectorilor „Vieţii literare". Sunt desigur calităţi stimabile şi odihnitoare, dar puţin improprii unui director de revistă, care se presupune a fi, prin însăşi situaţia sa, un scriitor „militant", adică exact ceea ce d. Valerian în nici un caz nu poate fi. Activitatea sa este mai mult de ziaristică şi informaţie literară – lucruri pe care le face cu devotament, cu sârguinţă, dar şi cu o inevitabilă lipsă de acent propriu. A fost totdeauna ceva cenuşiu, cumpănit şi conciliant în scrisul său.

Aceste virtuţi blajine se vedeau şi în poezia d-lui Valerian pe care totuşi – cel puţin în primele manifestări, adică în *Caravanele tăcerii* – o străbătea când şi când un neaşteptat accent liric. Altminteri era o poezie de notaţie exactă, cu o sănătoasă doză de prozaism şi cu explicabile înclinări spre pastel.

Cara-Su, prima sa carte de proză, deşi rămâne pe aceeaşi linie de calităţi moderate, ne oferă o imagine mai fermă despre posibilităţile d-lui Valerian. Este o povestire care se citeşte cu plăcere, pentru simplicitatea ei armonioasă. Surprinzătoare calităţi de peisaj, de culoare şi de mediu dau micului roman de iubire, povestit de d. Valerian, un interes ce trece dincolo de banalitatea faptelor propriu-zise.

Cara-Su ne câştigă simpatia în primul rând prin elementele sale de peisaj. Cadrul dobrogean, în care se desfăşoară povestirea, este un decor încă nou

în literatura noastră, iar d. Valerian ştie să-i dezvăluie mici şi graţioase mistere.

Medgidia sa nu este clasicul orăşel de provincie care ne-a dezolat prin mediocritate în atâtea romane stereotipe asupra vieţii de provincie (nefast subiect!). Peisajul său are mai multă culoare locală, mai mult humor şi mai mult caracter individual. Este un tablou izbutit, cu o atmosferă incontestabilă de melancolie somnolentă şi de nostalgii descurajate. Pitorescul dobrogean, care este o mai veche descoperire a picturii româneşti, rămâne până azi un domeniu neexplorat de literaţi – şi meritul d-lui Valerian este de a ne deschide printre cei dintâi, o priveliştе în această lume stranie de Orient decăzut şi emoţionant.

Dacă cineva s-ar decide să studeize geografia României, aşa cum se reflectă ea în literatura noastră, ar trebui să constate şi să deplore că cele mai originale şi mai pitoreşti peisaje din cuprisul ţării (Basarabia, Dobrogea, Transilvania chiar) rămân până astăzi necunoscute creaţiei literare. Şi dacă veţi înţelege prin „peisaj" nu numai un simplu aspect fizic, ci un mediu uman şi o ambianţă morală – veţi da acestei pierderi întreaga ei gravitate.

În sine însăşi, povestea din *Cara-Su* nu e lipsită de farmec. Totuşi ea n-ar trebui detaşată de mediul tătăresc, în care se desfăşoară şi care-i împrumută melancolice lumini. Figura tinerei Menaru e hotărât cea mai frumoasă apariţie a cărţii, deşi graţia ei tătărească este pe alocuri facil evocată.

D. Valerian o pune pe Menaru să gândească o sumă de platitudini domnişoreşti, care n-au nimic

exotic: „...întotdeauna am tânjit după un suflet care să mă înţeleagă ..."

De unde se vede că psihologia de la Medgidia seamănă destul de bine cu psihologia de la Bucureşti.

De asemeni, nu-mi place să-l văd pe autor apăsând pedala „orientalismului" şi dându-ne indicaţii cinematografice: „Orientul vrăjit o chema cu şoapte calde". E cu atât mai regretabil, cu cât e mai inutil. Căci de câte ori d. Valerian se mulţumeşte a povesti cu simplicitate despre lucruri şi oameni, Medgidia sa trăieşte cu adevărat într-o lumină proprie, iar atmosfera cărţii – puţin tulbure, puţin somnoroasă – redevine veridică.

Poate că vinovat de unele comentarii pretenţioase, care distonează în carte, nu este atât d. Valerian, cât eroul său, inginerul Tudor Mantu, tip de o convenţională superioritate şi de un dubios intelectualism. „După îmbrăcăminte părea un intelectual". Indiciul este insuficient şi înşelător. Căci deşi intelectual („după îmbrăcăminte"!), Tudor Mantu nu se jenează să cugete astfel: „În orice acţiune e un imponderabil ce scapă analistului rece".

Să recunoaştem însă că în genere Tudor Mantu are prudenţa de a nu filosofa excesiv şi că, în umbra duioasei Menaru, ia parte la o frumoasă poveste de dragoste.

Cară-Su e pentru noi o lectură agreabilă, iar pentru d. Valerian un norocos început în proza epică.

VECHI ŞI NOU

Spectacolul actual al lui Gaston Baty prezintă două piese: una de la 1851, alta de la 1928. Les

Caprices de Marianne a lui Musset şi *Cris des cœurs* a lui Jean Victor Pellerin fac un destul de ciudat cuplu. E greu de imaginat două lucruri mai diferite ca spirit. Totuşi alăturarea lor nu e lipsită de învăţăminte. Spectatorul are surpriza de a constata că ceea ce este vechi şi demodat în acest spectacol nu e textul de la 1851, ci cel de la 1928. În timp ce Musset pare scânteietor de tânăr, Pellerin e obosit şi obositor. Musset este încă nou. Pellerin este deja vechi. Piesa lui „datează". Cei şapte ani care au trecut de la premieră se simt ca o grea povară. Sunt idei, sunt probleme, sunt întrebări care fac vizibil parte din alt timp, ca şi cum ar fi desprinse dintr-un jurnal de modă de acum şapte ani.

Se vorbea foarte mult în 1928, dacă mai ţineţi minte, despre „nelinişte". Se mai vorbeşte şi astăzi, dar nu în sensul vag, abulic şi misterios de atunci.

Era o metafizică a dezaxării, cam nebuloasă, cam abstractă, plină de obscene simboluri. Teatrul lui Ferdinand Bruckner e plin de asemenea probleme. Teatrul lui Jean Victor Pellerin face parte din aceeaşi familie. Asemănarea este aşa de accentuată, încât primul act din *Cris des cœurs*, în montarea lui Baty, are aceeaşi construcţie scenică pe care Pitoëff o dăduse pe vremuri primului act din *Les Criminels* al lui Bruckner (câteva odăi suprapuse, care se luminează alternativ, urmărind acţiunea în câteva direcţiuni paralele).

Nu pot spune ce impresie de artificiu îţi dă o astfel de dramă, plină de „idei", dar lipsită de viaţă. Totul este schematic, abstract şi inert: dialogul vine din cap, gesturile sunt silite, oamenii sunt fantomatici. E un text inteligent, dar steril şi îngheţat. Simţi

formula, simţi procedeul, simţi tiparul. Nici o tresărire de emoţie adevărată, nici un moment de sinceritate. În şapte ani, viaţa a dezertat din această operă, lăsând în urmă doar un schelet de piesă.

Cred că aceasta este soarta oricărei arte ostentativ nouă. Orice originalitate care nu este decât un efort de voinţă e sortită să cadă grabnic. Nu durează în artă decât ceea ce este sincer. Nu durează decât ceea ce reprezintă într-adevăr un mod de simţire.

Cu ce plăcere şi cu ce spontană simpatie am trecut, în seara petrecută la teatrul Montparnasse, de la Pellerin la Musset! A fost o adevărată descoperire. *Les Caprices de Marianne* strălucea de vervă, de imaginaţie şi de poezie.

Parcă timpul nu a trecut peste aceste scene şi nu a umbrit nici una din replicile acestui text, când fastuos ca un joc de artificii, când profund şi grav ca un acord de orgă.

Este extraordinar gustul modern, gustul actual pe care îl păstrează comedia lui Musset. Sunt unele reflecţiuni despre iubire ce par desprinse din Giraudoux. Sunt unele replici de o ironie şi de o acuitate cu totul neromantică.

Siguranţa şi preciziunea psihologică surprind mai mult chiar decât graţia şi poezia acestei opere. Marianne e fermecătoare nu numai prin ingenuitate, dar şi prin inteligenţă, prin spirit, prin ironie.

Spectacolul lui Baty mi-a dat gustul de a reciti întreg teatrul lui Musset, ceea ce am început să fac chiar de a doua zi. Ei bine, cu textul în mână, mi-am confirmat descoperirea din seara de la Théâtre Montparnasse: Marianne este una din cele mai

frumoase figuri de amantă din literatura franceză. Ea nu are de invidiat nimic eroinelor lui Stendhal, iar „capriciile" ei desenează un caracter plin de nuanţe.

„Eternul feminin" a fost rareori interpretat cu mai multă fineţe şi cu un mai ameţitor amestec de luciditate şi inconştienţă senzuală.

Gaston Baty a înţeles perfect această complexitate psihologică, ce face din Marianne nu o ingenuă, ci o femeie adevărată, şi a distribuit-o în rol pe Marguerite Jamois, ceea ce a fost fără îndoială un act îndrăzneţ.

Marguerite Jamois, marea tragediană din *Dybuk* sau din *La Cavalière Elsa*, avea în chip firesc să sublinieze nu frivolitatea rolului, ci resursele lui sufleteşti mai grave. Rezultatul este excelent – şi el aruncă asupra comediei lui Musset o nouă lumină.

Am regăsit, mulţumită lui Baty, un mare scriitor şi o mare operă.

Les Caprices de Marianne este o comedie din timpul nostru, o comedie contemporană, o operă de stil şi de spirit actual. Ea îşi poartă cu uşurinţă cei 85 de ani pe care îi numără şi care sunt mai puţin grei decât cei şapte ani de bătrâneţe sub care sucombă piesa „modernistă" a lui Pellerin. „Vechi" şi „nou" sunt criterii ce n-au nimic de-a face cu numărul anilor.

ARTHUR RUBINSTEIN. VASILE ET EDMÉE FILIP. LA PHILHARMONIQUE

Le second récital du pianiste Rubinsten a confirmé encore une fois la grande classe de cet

artiste, dans un programme bien plus varié que le programme du premier. De Chopin à de Falla et de Liszt à Albeniz, Rubinstein nous a donné non seulement une exécution parfaite, mais une émotion musicale d'une qualité tout à fait exceptionnelle.

Mais là où il se dépassa lui-même, là où il donna toute la mesure de sa maîtrise et de sa sensibilité ce fut dans le concert de mercredi organisé avec le concours de l'Orchestre Radio sous la direction de M. Ionel Perlea. Rubinstein fut le soliste de ce concert symphonique et il y joua trois concertos pour piano et orchestre: de Brahms, de Tchaïkovsky et de Saint-Saëns.

Tout ce qu'on peut dire de ce concert, qui restera sans doute mémorable dans la vie musicale de cette année, c'est qu'il rend impossible tout essai de critique. Vaincu par l'art magique de l'artiste, l'auditeur le plus averti, le plus sobre, le plus lucide ne peut rien faire d'autre que de se soumettre à l'interprète et de le suivre sur ses magnifiques voies d'émotion et de rêve.

*

À la Salle Dalles, M. Vasile Filip au violon et Mme Edmée Filip au piano ont donné mardi soir un premier concert de sonates où figuraient trois pièces du grand répertoire, notamment la Sonate en la majeur *de Bach, la* Sonate en do mineur *de Beethoven et la* Sonate en ré mineur *de Brahms. Les deux artistes ont servi avec dignité ce beau programme et ils ont réalisé, par un accord parfait, une bonne soirée de musique de chambre.*

Le violon de M. Filip possède un ton à la fois ferme et nuancé. Quant à Mme Edmée Filip, elle a

suivi avec attention, avec intelligence son partenaire. Un second concert de sonates (Franck, Debussy et Fauré) aura lieu lundi. Les amateurs de bonne musique ne doivent pas l'ignorer.

*

Elle était toute vide la grande salle de l'Athénée Roumain jeudi soir. Combien étions-nous à écouter le concert habituel de la Philharmonique? Trente auditeurs? Quarante? Si nous disions cinquante, nous serions certain de beaucoup exagérer. Comment expliquer cette brusque évasion du public, cette massive et pénible absence? Serait-ce de la fatigue? Les amateurs de musique auraient-ils pris, après une semaine trop chargée, la décision tacite et unanime de s'accorder de justes vacances? Non, nous ne le croyons pas. L'explication est beaucoup plus simple. Ce n'était pas la fatigue qui empêchait le public de venir jeudi au concert, c'était plutôt l'indifférence. Il a avait au programme de la musique roumaine. Il n'y avait que de la musique roumaine. Et alors, le public a fait voir sans aucune gêne son manque de confiance et – ce qui est plus grave encore – son manque de curiosité. Il serait peut-être juste d'ajouter: son manque de générosité et non manque d'amour véritable pour les choses de l'esprit.

Le fait est peut-être sans importance matérielle, mais sa signification est profondément regrettable. Elle révèle une mentalité d'un snobisme décourageant. Quant à nous, disons avec joie, mais aussi avec une certaine mélancolie, que le concert de jeudi a été un des plus intéressants, que la

Philharmonique nous ait donnés jusqu'à présent. Par son programme, ce concert symphonique a prouvé la diversité des ressources musicales qui font la richesse et l'espoir de la nouvelle musique roumaine.

Le „concerto grosso" de M. Filip Lazar est une œuvre d'une construction claire, simple et digne. D'un excellent style classique (un peu surprenant chez un compositeur d'inspiration moderne et parfois moderniste comme M. Lazar), ce concerto grosso contient de belles pages d'une remarquable simplicité.

Plus confuse nous paraît la suite symphonique de M. Dinu Lipatti, un très jeune compositeur dont la jeunesse se voit très bien avec toute sa fraîcheur, mais aussi avec toutes ses explicables hésitations dans cette œuvre d'inspiration parfois heureuse, surtout dans sa seconde partie.

Avec M. Paul Constantinesco nous retrouvons une connaissance. En effet, M. Constantinesco est l'auteur du petit opéra-comique La nuit orageuse, *que l'Opéra Roumain a représenté cette année, et dont nous avons remarqué ici même toutes les qualités d'ironie, d'invention comique et d'humour. Ce sont les mêmes dispositions de satire musicale que nous retrouvons dans la petite et charmante* Suite pioupiouesque *jouée jeudi soir. „Suite pioupiouesque" est une traduction forcée, nous en convenons, mais nous avons un précédent illustre dans les vers de Rimbaud:*

Ithyphalliques et pioupiouesques
Leurs quolibets l'ont dépravé...

Comme ce poème de Rimbaud, où le poète déplorait „un cœur couvert de caporal", la suite de M. Constantinesco se réfère à la vie de caserne, mais il en retient les côtés de caricature, de comédie et d'ironie du milieu. Son œuvre a beaucoup d'esprit et nous l'avons applaudi avec joie.

Le concert fut terminé par la première Suite en do majeur *de Georges Enesco, insuffisamment connue chez nous, œuvre admirable de noblesse, d'émotion et de profondeur. M. Mihail Jora a dirigé avec dévouement les œuvres et nous lui en sommes reconnaissants.*

UN DISCURS CĂTRE MORŢI

Nu ştiu dacă piesa lui Jean Giraudoux – *La Guerre de Troie* n'aura pas lieu – pe care o joacă Louis Jouvet la teatrul „Athénée" este cu adevărat o piesă de „stânga".

Criteriul mi se pare îngust. Este însă cu siguranţă o comedie de spirit radical, pe linia Voltaire, Paul Louis-Courier, Anatole France. Spirit radical, adică spirit de frondă, de insurecţie morală, de rezistenţă la ipocrizia oficială.

Este o piesă împotriva „importanţilor" – ar zice Alain – împotriva minciunii de stat, împotriva istoriei cu panaş.

Decorul antic şi subiectul legendar nu-l împiedică pe Giraudoux să rămână în plină actualitate.

Eroii lui Homer par destul de bine informaţi în politica internaţională, iar Troia este o cetate în care probabil telegramele Havas se citesc zilnic, căci dezbaterile dintre cetăţenii troieni nu diferă prea mult de propriile noastre dezbateri.

Aluziile la actualitate sunt străvezii, iar publicul se amuză să le descopere şi să le aplaude pe toate.

Poate că, pentru calităţile de poezie ale spectacolului, acest caracter epigramatic al textului este regretabil. E o doză de jurnalism în comedia lui Giraudoux, ceea ce dă prea multă uşurinţă şi superficialitate intenţiilor sale satirice. Ai vrea ca referinţele la prezent să fie mai discrete, iar ironia să fie mai puţin citeaţă. Ai vrea ca Ulysse, vorbindu-i lui Hector, să nu-i amintească atât de precis despre tratatul de la... Locarno. Troia devine astfel prea mult un oraş de parodie, iar Iliada se transformă prea uşor în revistă.

E adevărat că publicul colaborează la această aplecare a textului spre pamflet şi urmăreşte întreg spectacolul cu o veritabilă aviditate de a descoperi replicile cu dublu înţeles. În felul acesta, chiar acolo unde autorul nu a vrut să dea decât o slabă indicaţie, sala pune un accent răspicat.

Când, de exemplu, Hecuba îi spune micii Polixenia: „il y a moins de soleil a droite" – dacă publicul n-ar izbucni în aplauze, poate că acest inocent cuvânt n-ar căpăta un sens politic.

E atâta poezie, atâta lumină, atâta senzuală bucurie de a trăi, atâta gravă melancolie în această

piesă de teatru, încât ea s-ar putea dispensa fără îndoială de simbolurile prea explicit satirice.

Tonul just al piesei, tonul ei major, se află admirabil realizat în „discursul către morţi", rostit de Hector în actul al doilea, când se închid porţile războiului. Este un moment de reală şi profundă emoţie. Rar s-a scris împotriva războiului o pagină de scepticism mai uman şi de tristeţe mai cuprinzătoare. „Discursul către morţi" e un poem şi un pamflet.

Îl spune Louis Jouvet în tăcerea înfiorată a unei săli care îşi suspendă câteva clipe răsuflarea. Îl spune cu o putere concentrată, cu o severitate lapidară, cu o tristeţe virilă şi cu un surâs ca o pecete. E ceva vindicativ şi resemnat în glasul lui care, în notele cele mai joase, îşi păstrează nu ştiu ce duritate metalică, uşor învinsă de melancolie.

„O, voi care nu ne auziţi, care nu ne vedeţi, ascultaţi aceste cuvinte, priviţi acest cortegiu...

Noi suntem învingători. Puţin vă pasă, nu-i aşa? Şi voi sunteţi învingători. Dar noi, noi suntem învingători vii. De aici începe deosebirea. Şi de aici începe să-mi fie ruşine..."

Niciodată mormântul de sub arcul de triumf n-a ascultat asemenea cuvinte. Nimeni nu este obligat să fie sincer cu un mormânt. Giraudoux îndrăzneşte acest lucru.

Să fie o impietate? Un personaj din piesă – reprezentant al spiritului eroic şi al opiniei publice patriotice – se grăbeşte să-l denunţe pe insultător. Dar e o voce de foc în acest „discurs către morţi" şi ea trebuie să biruie.

„...oricine aţi fi, voi absenţi, voi inexistenţi, voi uitaţi, voi fără treabă, fără odihnă, fără fiinţă, înţeleg în sfârşit că, închizând aceste porţi, trebuie să-i scuz faţă de voi pe aceşti dezertori care sunt supravieţuitorii, şi să resimt drept un dublu furt şi drept o dublă rană aceste două nume a căror strălucire şi răsunet sper că nu vă mai atinge: căldura şi cerul..."

Un discurs către morţi, care este o laudă a vieţii – iată un gest de curaj, care poate însemna ruina tuturor industriilor de eroism. Sunt câteva străvechi ipocrizii ce cad la acest strigăt de pace, strigăt de sinceritate bărbătească, ce nu se teme să refuze gloria pentru ca să apere „bucuria de a trăi, încrederea de a trăi, elanul către ce este just şi natural".

Am credinţa că în negura ce domneşte astăzi în lume, „discursul către morţi" al lui Jean Giraudoux valorează cât o mare faptă. Rătăcirea nu este totală şi dezmeticirea nu este imposibilă – atâta vreme cât un astfel de cuvânt poate fi rostit.

COMENTAR LA O STATISTICĂ

Au trecut neobservate cifrele pe care nu de mult le reproducea un confrate, indicând statistica exportului de cărţi franceze în întreaga lume. Aceste cifre erau îmbucurătoare şi deprimante în acelaşi timp – căci indicau pentru România o situaţie cu totul excepţională. Aflam anume din lectura lor, că noi suntem al doilea stat cumpărător de carte franceză, de pe întreg globul.

Singură Belgia ne întrece. Încolo, toate celelalte ţări, mari şi mici,rămân cu mult în urma noastră. America latină, coloniile franceze, Elveţia, Canada – toate ţări de limbă franceză, cu populaţie de origină, de educaţie şi de cultură franceză – cumpără apreciabil mai puţin decât noi. Pentru a nu da decât câteva cifre, vom observa că în timp ce România consumă a zecea parte din toate cărţile şi revistele franceze exportate (în mod exact, 9,50 la sută) imperiul colonial al Republicei nu cumpără decât 7,50 la sută, iar Elveţia, 7,01 la sută.

Comparaţia cu celelalte ţări devine de-a dreptul prăpăstioasă. Imaginaţi-vă că noi aducem din Franţa de două ori mai multe cărţi decât Statele Unite şi de trei ori mai multe decât Marea Britanie. Imaginaţi-vă în sfârşit că cetim cam de cinci ori mai mult decât Iugoslavia, Bulgaria, Grecia şi Turcia, toate patru la un loc.

Nu este uluitor? Am ştiut desigur totdeauna că în ordine intelectuală suntem un foarte deschis debuşeu francez, dar n-am bănuit niciodată că acest lucru are astfel de proporţii.

Cifrele întrec cu mult impresiile sau bănuielele noastre.

Fără îndoială, sunt în această situaţie destule motive de satisfacţie. Suntem o ţară de oameni săraci, în care cu deosebire intelectualii au fost sistematic pauperizaţi. Profesori, medici, avocaţi, funcţionari – categorii din care se recrutează în mod obişnuit cetitorii de carte – suferă la noi un regim de economii severe. Dacă totuşi, din sărăcia lor – care în plus trebuie să suporte deprecierea leului – ei izbutesc să

menţină atât de ridicat consumul de cărţi, acest lucru nu se poate datora decât unui efort pe care nu exagerăm numindu-l eroic.

Dar să nu ne exagerăm optimismul. Este şi ceva deprimant în statistica de mai sus. Ea ne obligă să reflectăm încă o dată la tratamentul de indiferenţă, pe care îl suportă cartea românească. Ea ne obligă să ne întrebăm, din nou, dacă cumva Franţa aceasta, căreia îi cumpărăm zece la sută din tipăriturile sale trimise peste graniţă, nu ne datorează în schimb puţină atenţie şi puţină curiozitate, ca să nu mai vorbim de bunăvoinţă. Întrebarea cred că ar merita să fie pusă ritos, printr-una din organizaţiile ce au calitatea să vorbească în această chestiune.

„Societatea scriitorilor" sau „Asociaţia editorilor", fiecare în parte sau amândouă la un loc, ar avea desigur căderea să prezinte problema în această lumină.

Nu poate fi vorba despre o făgăduială mai mult sau mai puţin amabilă, ci de o discuţie practică, cu cifrele în faţă.

Editura franceză nu poate ignora al doilea său debuşeu comercial din întreaga lume. Scriitorul francez nu poate trece cu uşurinţă peste a doua ţară cetitoare din întreaga lume.

E un rang, care pe noi ne onorează, dar care pe scriitorii şi editorii francezi ar trebui să-i oblige. Problema traducerilor ar trebui revăzută din acest punct de vedere. Ea ar trebui înţeleasă nu ca o politeţă fără termen şi fără constrângere, ci ca o obligaţie corespunzătoare.

Dintr-o ţară, care reprezintă cea mai activă cumpărătoare a produselor sale literare, Franţa ar

trebui să încerce a-şi apropia – măcar din eleganţă comercială, dacă nu din real interes intelectual – cel puţin două, trei cărţi pe an. Nici devotamentele cele mai solide nu trebuie prea mult puse la încercare.

ROMAIN ROLLAND

Este greu de explicat astăzi, când autorul lui *Jean-Christophe* împlineşte 70 de ani, puţina influenţă pe care scrisul său o exercită asupra spiritului francez. N-ar fi de mirare ca această zi festivă să treacă neobservată în patria lui. Rolland e cu desăvârşire inactual acolo. Nu ştiu dacă opera lui se mai citeşte, dar e sigur că ea nu provoacă nici simpatii active, nici rezistenţe puternice. S-ar zice că în marea dezbatere dintre dreapta şi stânga mai acută astăzi decât oricând, Romain Rolland nici nu este angajat.

Adversarii nu-l atacă, paritizanii nu-l invocă.

Această indiferenţă este cu atât mai ciudată, cu cât e vorba de un om, pentru care acţiunea politică n-a fost mai mult sau mai puţin diletantă (cum este în definitiv cazul Gide), ci răspicată, fermă şi plină de riscuri.

Astăzi, intr-o ambianţă revoluţionară generală, este destul de comod să te angajezi pe o baricadă extremă.

În 1914, în plin război, când orice disidenţă politică, lua repede aspect de trădare, gestul lui Rolland era nesfârşit mai îndrăzneţ. Omul acesta accepta într-adevăr să rămână singur împotriva întregului univers.

De la Tolstoi, poate că nimeni n-a înfruntat mai deschis ordinea şi morala curentă.

Totuşi atitudinea aceasta revoluţionară, verificată în cele mai grele ceasuri prin care poate trece o conştiinţă de om, n-a reuşit să-i câştige lui Romain Rolland decât o scurtă glorie în străinătate şi o solidă nepăsare în Franţa.

De la 1920 la 1925, *Jean-Christophe* a circulat cu furie prin Europa, câştigând adeziunea pasionată şi zgomotoasă a lectorilor tineri. (Îmi aduc şi astăzi aminte de foamea cu care luam cunoştinţă în clasa cincea de liceu de primele tomuri ale lungului şi greoiului roman. Era o carte pe care aveam s-o iubesc multă vreme cu o dragoste vehementă şi exclusivă.) Nu ştiu exact de unde a început declinul acestei pasiuni literare. Fapt este că ea n-a avut nici un ecou în Franţa, iar în ultimul deceniu, cam de la 1925 până astăzi, a slăbit pretutindeni, până a se cufunda într-un fel de respectuoasă şi cenuşie indiferenţă.

Ce înţeles politic poate avea această inactualitate a lui Romain Rolland, nu ne interesează prea mult aici. Mai curios mi se pare locul foarte redus pe care el îl ocupă în conştiinţa literară a timpului.

Dacă *Jean-Christophe* este o opera informă şi ternă, stimabilă în intenţii, dar copleşită de simboluri şi teze, nu e mai puţin adevărat că ea reprezintă începutul unui tip de roman.

Înaintea lui Proust, înaintea lui Roger Martin du Gard, înaintea lui Jules Romains, Rolland întreprinde o vastă construcţie epică, pentru care abia mult mai târziu avea să se descopere termenul „roman-fluviu". El cel dintâi se abate de la tipul

tradiţional al romanului francez şi îi lărgeşte cadrele. (Când spun „cel dintâi", nu-l uit nici pe Balzac, nici pe Zola). Cel puţin cu acest titlu de precursor al unei noi tehnici în romanul francez, numele lui Rolland ar trebui păstrat în istoria literaturii moderne.

Dar nu trebuie să limităm la o simplă valoare didactică o vastă operă, pe care o salvează un singur fapt de poezie – unul singur, dar decisiv. Într-adevăr din tomurile obosite ale lui Romain Rolland, din teatrul lui atât de schematic, din romanele lui atât de factice, din monografiile lui critice atât de impersonale, se detaşează o carte admirabilă, care le răscumpără pe toate, o carte mereu tânără, mereu viie, mereu înflăcărată. Este *Colas Breugnon*, extraordinar poem epic, în care bucuria de a trăi capătă accente de o sănătate, de o putere şi de un optimism exploziv. Este o inexplicabilă flacără arzând în mijlocul unei opere plină de abstracţii pe jumatate moarte.

La 70 de ani pentru a sărbători o viaţă de eroism modest şi de muncă ştearsă, Romain Rolland nu poate cu nimic recuceri emoţia noastră decât cu imaginea acestui Colas Breugnon, libertin şi generos.

UN CHIFFRE INSOLENT

La fabuleuse fortune qui reste de Rudyard Kipling fait l'étonnement de tout le monde. En effet les 750.000 livres que ses héritiers vont se partager représentent une somme immense, surtout si on fait le calcul par rapport à notre modeste monnaie nationale. Ce qui nous paraît surtout extraordinaire

dans cette richesse c'est qu'elle fût réalisée non pas par un banquier, non pas par un homme politique, non pas par un industriel, mais par un poète.

Que la poésie, que la littérature produise autant qu'un trust, voilà ce qui nous éblouit dans ce chiffre presque insolent. 750.000 livres sterling gagnés par un marchand de canons, cela serait sans doute une grosse fortune, mais rien de plus. Nous trouvons bien naturel que Sir Basil Zaharoff possède des millions ou des milliards, car sa marchandise est solide, respectable et sérieuse. Les canons ont toujours été respectables et sérieux. Mais la poésie? Le roman? Les contes? Pouvoir réaliser avec de tels enfantillages une telle fortune c'est un fait qui touche au miracle. La frivolité du monde doit être bien grande pour qu'il perde son argent dans une entreprise si vague, si incertaine, si abstraite que la littérature. Il faut faire attention et se demander si cet exemple n'est pas démoralisant. Ne va-t-il pas décourager les banquiers, les hommes de finance et les grands chefs d'industrie en leur faisant voir l'extrême facilité avec laquelle un faiseur de romans ramasse, rien, qu'en s'amusant, des sommes formidables pendant qu'eux à leur tour sont obligés de gagner durement une vie somptueuse, mais combien compliquée! Écrire des bouquins est un métier à tel point facile qu'une société bien organisée devrait défendre sous les peines les plus sévères une rétribution exagérée des écrivains. Il ne convient pas d'encourager la bohème, la fantaisie, l'indiscipline et les caprices d'une catégorie d'hommes qui ont la naïveté ou bien l'insolence de préférer le rêve à la

réalité des affaires. Et puis, un rêve qui rapporte 750.000 livres sterling risque de devenir un très agréable rêve, mais un très mauvais exemple.

Heureusement, le cas de Rudyard Kipling est jusqu'à présent unique et il n'y a pas de chances pour qu'il se répète trop souvent. Le monde garde assez de bon sens pour réserver son argent aux gens sérieux, aux affaires sûres, aux activités honorables. Quant aux artistes, puisqu'ils ont choisi de leur propre gré les voluptés de l'esprit, qu'ils s'arrangent de s'en nourrir. Personne ne les a obligés de signer des poèmes au lieu de signer des chèques.

Je connais un livre anglais, très moral, que je recommande à tous ceux que les 750.000 livres sterling de Rudyard Kipling ont justement inquiétés. C'est un roman d'un certain George Gissing et il s'appelle dans sa traduction française La Rue des Meurt-de-faim. *Les „meurt-de-faim" sont les écrivains et leur misère profonde rachète et dépasse largement la fortune, si grande qu'elle soit, d'un Kipling.*

H. BONCIU: *PENSIUNEA DOAMNEI PIPERSBERG*

Pensiunea doamnei Pipersberg menţine întocmai şi rezervele şi admitaţia, pe care ni le-a impus *Bagaj*, primul volum de proză al autorului.

Fără îndoială d. Bonciu este un scriitor original – şi această originalitate nu este totdeauna artificială. Dacă lăsăm deoparte toate procedeele de stil pe care d-sa le întrebuinţează aproape mecanic şi care nu sunt

greu de surprins – după cum voi încerca să arăt – d. Bonciu prezintă o sensibilitate personală şi o expresie proprie. E un scriitor diferenţiat. E un scriitor ce poartă un mesaj distinct de al celorlalţi. Poţi iubi sau poţi detesta această literatură – dar trebuie să recunoşti că ea posedă o marcă deosebită, o pecete singulară.

Prin stil, prin accent, prin acuitatea senzorială, prin nu ştiu ce viziune deformată a lucrurilor, d. Bonciu depăşeşte cu mult o întreagă literatură de platitudini şi locuri comune, oferindu-ne dimpotrivă o lume de gânduri şi de imagini violent originale.

În ce mă priveşte, ceea ce mă desparte de literatura d-sale şi mă împiedică să comunic cu ea în chip direct este tocmai această violenţă de originalitate. Este o anumită crispare în scrisul său, o anumită grimază, care loveşte de la prima vedere. D-lui Bonciu îi plac, şi în stil, şi în psihologie, loviturile de surpriză, căderile subite, efectele scurte şi tari. Absurdul este un instrument preferat al său. Este poate la mijloc o întârziată reminiscenţă „modernistă". Ba poate o influenţă, tot târzie, a lui Urmuz.

Dar este cu siguranţă şi o înclinare personală a d-lui Bonciu către un humor sec, de contraste mecanice. „...când trebuie neapărat să plâng, zic «scârţ», mă aşez pe joben şi scot panglici pe nas şi pe gură" (p. 76) sau „ Numai că voi cunoaşte adevărul, şi, pentru prima oară invidios, voi scoate briciul din casa de bani, ca să-mi tai cu el o bătătură care mă înţeapă până în creier, când încalţ pantofii de lac, ca să merg pe jos, în urma unui mort necunoscut, până la cimitir" (p. 198).

După cum se vede autorul cultivă nonsensul, pe care îl provoacă prin cele mai arbitrare asociaţii de idei. Nu cred că acest procedeu dovedeşte doar un efort voluntar şi, de altfel, destul de ieftin, de a-l irita cu orice preţ pe lector. D. Bonciu este prea intelgent ca să nu ştie acest lucru.

Mi se pare semnificativă predilecţia acestui scriitor pentru măşti. Pentru fiecare personaj al cărţii el schiţează un portret, iar acest portret este o mască. Trăsăturile sunt totdeauna excesive, dacă nu monstruoase. D. Bonciu le dă o necruţătoare precizie plastică.

Iată-l pe Zaharia, fabricantul de cosciuge: „Are nasul roşu ca un gogoşar, sub mustaţa cu breton, groasă şi decolorată, îi rânjesc nişte buze ca o rană crudă. Gingiile stâlcite îi sunt însemnate pe alocuri cu câte un dinte strâmb şi galben" şi „ciuperca din spatele urechii i s-a mărit cât ţelina şi supurează. Un craniu pleşuv, laţe blonde la ceafă, un ochiu bulbucat şi celălalt capăt de albeaţă complectează fizicul amicului meu."(p. 56).

Am luat din galeria de măşti a d-lui Bonciu, pe una singură, la întâmplare. Celelalte îi sunt egale în mizerie fizică şi în expresie caricaturală.

Iohan Tzindl „are un cap de găină cheală" (p.104), Luiza are „o gură ca o botniţă, cu buza de jos lăbărţată şi oprită să se răstoarne în rânjet".

Costache are „un nas ca un cartof cu vinele ramificate şi răsucite în jurul unui neg enorm cu bogată vegetaţie în nările mari." (p. 173).

Mihalache are „un cap ca o pepenoaică mică şi bună de murat, brăzdată de o tăietură ce-i spintecă obrazul de la tâmplă până la gât".

Mă opresc aici, dar aş putea continua. Este un muzeu de fantoşe oribile, surprise în atitudini groteşti, cu un rictus de ceară, obsedant prin repetiţie.

Viziunea literară a d-lui Bonciu este înrudită de aproape cu viziunea lui George Grosz, desenatorul din care îi place să reproducă anumite imagini.

Aş simplifica prea mult şi aş fi nedrept cu această carte, dacă aş reduce-o numai la procedeele sale de humor „modernist" sau la predilecţia sa pentru caricatură lugubră.

Pensiunea doamnei Pipersberg este un jurnal a unei conştiinţe tragice, care îşi caută salvarea în sarcasm. Rezultă de aici un ameste de lirism tulbure şi de ironie chinuită, o alternanţă de suferinţă şi batjocură, care îşi dau întâlnire în câteva momente de mare tensiune.

D. Bonciu poate simula un anumit stil abstract şi provocator, o anumită atitudine cinică faţă de viaţă, dar nu simulează – şi aici n-ar putea – sentimentul de oboseală, de tristeţe, de agonie, pe care anumite pagini ale sale îl poartă deasupra atâtor inutile schimonoseli. De undeva, din adâncurile acelor vieţi false prin ele înşile, sau falsificate din cine ştie ce necesitate literară, răzbate un strigăt de moarte, care constituie întunecata poezie a cărţii.

CĂRŢI PENTRU COPII

Din toate cărţile pe care le-am primit în ultima vreme, cele care mi-au făcut mai multă plăcere, au

fost câteva cărţi pentru copii recent tipărite în editura „Socec". Le-am păstrat câteva zile pe masă, şi dacă nu le-am citit pe toate din scoarţă până în scoarţă, a fost dintr-un fel de laşitate de „om serios", care nu-şi permite asemenea evaziuni.

Nu îndrăzneam să înfrunt mustrarea tăcută, pe care cele câteva mii de pagini de roman şi eseu, cu a căror lectură am rămas în urmă, mi-ar fi adresat-o, văzându-mă citind *Întâmplările minunate din viaţa unui câine, Orfana* sau *Judecătorul cel iscusit*. Dar cu ce plăcere aş fi abandonat romanele de „psihologie" şi studiile de „doctrină" – cu ce plăcere le-aş fi lăsat în somnoroasa lor gravitate, pentru a face în schimb o plimbare în copilărie, unde mă invitau *Puiul de vrabie* şi *Povestea cârtitorului*. Este cu siguranţă în aceste poveşti şi mai mult adevăr şi mai multă imaginaţie, decât în literatura de banalităţi mature, care se produce şi se consumă automat într-o viaţă literară prosperă cum este a noastră.

Au aceste câteva cărţi pentru copii nu ştiu ce ingenuitate de abecedar colorat – şi numai faptul de a le privi pozele este o adevărată odihnă a ochilor. Nu e rău să ne întoarcem din când în când în această lume, unde nu se face psihologie şi unde viaţa e foarte simplă, chiar când e grozav de serioasă. Nu cred că pentru a scrie *Întâmplările minunate din viaţa unui câine*, un scriitor are nevoie de mai puţină pătrundere, de mai puţin tact, de mai puţină sensibilitate, decât i-ar cere nu ştiu ce roman de amor. Dimpotrivă, platitudinile şi clişeele merg cu mai multă uşurinţă într-un roman pentru „oameni mari", decât într-o poveste pentru copii. Vulgaritatea se suportă greu într-un basm.

Incercarea editurii „Socec" de a face o adevărată bibliotecă a copiilor este, mi se pare, un fapt ce trebuie urmărit cu atenţie. Cu atenţie, dar fără exces de bunăvoinţă. Experienţa în sine este frumoasă, dar este şi foarte grea. Ea presupune mai multă răspundere în alegeri, mai mari exigenţe în prezentare, mai multă severitate în control, decât orice altă întreprindere literară. O carte pentru copii este o carte de poezie. Orice eroare devine repede în acest domeniu o grosolănie.

Văd bunăoară că în cadrul colecţiei, pe care o inaugurează, editura are intenţia să prezinte câteva mari opere din literatura universală, într-o versiune accesibilă copiilor şi tineretului.

E foarte bine, dar este în acelaşi timp un lucru foarte delicat şi plin de primejdii. Doamne! ce oroare poate ieşi dintr-o mare operă încăpută pe mâna unui măcelar de literatură, pentru care a rezuma este tot una cu a ciopârţi.

Din fericire colecţia începe cu un *Don Quijote*, rezumat de Paul Reboux. Reboux nu este umoristul, pe care în genere îl cunoaşte publicul cetitor de reviste pariziene. El este înainte de orice un umorist, un bun cunoscător al clasicilor, o minte familiarizată cu marea proză şi cu marea poezie. Rezumatul său simplifică, fără să mutileze. Spiritul operei este păstrat.

E un început care trebuie să rămână un criteriu. O bibliotecă pentru copii are greaua sarcină de a fi instructivă, fără să fie şcolărească. Ea trebuie să poată însufleţi primii paşi în cultură, evitând acel oribil spirit didactic, ce usucă lecturile şcolare.

Plăcerea de a fi primit aceste cărţi de tinereţe şi bucuria de a le fi răsfoit, mă obligă să spun cât e de frumoasă iniţiativa, dar şi cât este ea de grea.

UN SOLEIL ANTILITTÉRAIRE

Je ne savais pas qu'il y avait un rapport entre le beau temps et la littérature. Je viens de l'apprendre grâce à mon libraire qui m'a fait quelques confidences professionnelles vraiment surprenantes. Comme je feuilletais dans sa boutique les derniers livres parus, il s'est approché de moi avec un air désolé:

„Regardez-moi ce soleil! N'est-il pas écœurant? On dirait qu'il le fait exprès. Nous sommes en plein hiver et il s'amuse de briller comme au mois d'avril."

Cette brusque protestation contre le beau temps m'a un peu surpris. J'étais justement heureux de la douce lumière qui baignait les rues et j'étais sorti pour jouir de ce printemps d'autant plus beau qu'il était prématuré. Un beau jour de soleil en janvier a quelque chose d'illicite. C'est une indiscipline météorologique, c'est une révolte contre le calendrier. Et nous aimons toujours mieux les choses qui nous viennent par une sorte de désobéissance aux habitudes.

J'ai essayé d'expliquer tout cela à mon libraire et de le convaincre que son air maussade était une

véritable ingratitude envers ce ciel clément. Mais mon éloquence fut vaincue par son scepticisme.

„Oh, il est très beau votre soleil."

Rien à dire. Je le trouve seulement un peu trop beau pour moi et pour mes affaires. Savez-vous que depuis que ce printemps malencontreux s'est installé à Bucarest on ne vend plus des livres? Non, on n'en veut plus. Les rues sont pleines de monde, les librairies sont vides. Qui aurait le courage de rester à la maison par un temps pareil à lire un bouquin? Croyez-moi, le soleil n'aime pas la littérature. De toute façon, il ne lui est pas propice. C'est le plus dangereux des concurrents. Dès qu'il se met à briller, la littérature est perdue. C'est un obscurantiste le soleil – et c'est moi qui vous le dis.

„Je l'aime bien – comment vous dire? – dans ma qualité de... particulier. Mais comme libraire, comme marchand de littérature, je le déteste. Oh! combien je lui préfère la brume, la neige, le gel... Ce sont les vrais amis du libraire.

Ne dites pas que j'exagère. Je peux vous montrer mes registres. Les jours de la plus forte vente ce sont les jours de pluie. Au contraire, là où vous trouverez dans mon registre de caisse un chiffre pitoyable, soyez certain qu'il y a un rayon de soleil qui en est la cause.

Quand j'écoute le soir à la T. S. F. les prévisions météorologiques pour le lendemain, je me dis toujours qu'il y a là une indication d'ordre littéraire. 15 degrés de température au dessus de zéro, cela veut dire un chômage général dans les librairies. Au contraire, il suffirait de quelques degrés de froid

pour que «l'offensive de la culture» recommence. Au fond ce n'est qu'une question de thermomètre..."

...Mon libraire s'est tu sur ces dernières paroles. Je l'ai quitté pour retrouver dans la rue le même soleil. C'était un soleil antilittéraire, mais il était beau quand même.

STABAT MATER *À LA CATHÉDRALE SAINT JOSEPH.* SAMSON *À L'ATHÉNÉE ROUMAIN*

Deux grands „oratorios" dans la même semaine ce n'est pas un événement trop fréquent dans notre vie musicale. Il y a un esprit de commodité et de facilité qui évite les grandes épreuves. Une bonne petite remise vaut toujours mieux – par sa tranquillité, par son manque de risques – une „première audition" fatigante. Les dirigeants de notre vie musicale n'aiment pas les voies inconnues – et sur ces voies inconnues, ce ne sont pas seulement les compositeurs nouveaux qui restent abandonnés, mais les grands classiques également.

Nous avons donc écouté cette semaine du Pergolèse et du Händel, avec le sentiment d'assister à un acte de courage. Un accident (car ce n'est certainement pas autre chose) les a réunis tous les deux à une distance d'un jour nous donnant ainsi l'heureuse occasion d'écouter mercredi le douloureux et doux Stabat Mater *de Jean Baptiste Pergolèse et jeudi le solennel* Samson *de Georg Friedrich Händel.*

Nous avons plusieurs fois mentionné clans cette chronique la qualité supérieure des concerts qu'on donnait à la cathédrale Saint Joseph. Tout ce qu'il y a à leur reprocher c'est leur modestie et leur manque de publicité ce qui les fait passer inaperçus par le grand public. Saviez-vous par exemple que la semaine passée (le 22 janvier, je crois) il y avait à la Cathédrale un concert d'orgue et violoncelle et qu'on y jouait du Bach, du Brahms et du Reger?

Nous l'ignorions comme vous et c'est à grand regret que nous l'avons perdu. Mais personne de ceux qui aiment la musique n'a sans doute pas perdu le Stabat Mater *exécuté ce mercredi. Précédé par quelques pièces d'orgue, admirablement jouées par M. Victor Bickerich, organiste de l'Église Noire de Brasov, l'oratorio de Pergolèse nous a été rendu dans toute sa grave fraîcheur. Il y a dans cette œuvre une sérénité émue, une tristesse limpide, une douleur qui n'atteint pas le tragique, car elle est illuminée par la grâce. La* Mater Dolorosa *de Pergolèse, cette „mater lacrymosa", nous rappelle une* Sainte Vierge *de Pérugin, à la fois enfantine et grave.*

Il faut remercier M. Bickerich qui domina avec autorité l'orgue, M. Rogalski qui dirigea l'orchestre et les chœurs. Mme Rösl Baumann-Radulesco et sa partenaire (dont j'ignore le nom, les programmes étant introuvables le soir du concert) furent les deux solistes de l'oratorio. Un grand concert et une inoubliable soirée.

*

C'est dans le cadre de son concert hebdomadaire que la Philharmonique, à laquelle

s'ajouta l'excellent chœur „Bach" de Sibiu, nous fit connaître l'oratorio Samson *de Händel, exécuté jeudi soir en première audition. Œuvre de construction un peu lourde, mais solide et ferme, ce* Samson *est à mi-chemin entre la musique religieuse et l'opéra. Je ne sais pas quelle grandeur théâtrale se déploie dans les trois parties de l'oratorio et leur accent rhétorique donne à toute la matière sonore, qui est vaste et complexe, une sorte de puissance prophétique, qui réclame la scène, le décor, le geste... Mais les fragments strictement symphoniques ne manquent pas et l'œuvre (bien qu'il ne soit pas du tout premier ordre, ni dans la littérature musicale du genre, ni dans l'ensemble des compositions de Händel) s'écoute, sinon avec émotion, certainement avec intérêt.*

Les solistes du concert furent Mme Dora Massini et Elfriede Gärtner, M. Gustav Borger et Fritz Schüster. Au pupitre, M. Franz Xaver Dressler eut toute la souplesse et l'autorité qu'une grande tâche lui imposait.

GEORGES CATTAUI: *L'AMITIÉ DE PROUST* RAOUL CELLY: *RÉPERTOIRE DES THÈMES DE MARCEL PROUST*

Să fie adevărat că Marcel Proust, după ce a fost un deceniu şi jumătate obiectul celei mai aprinse pasiuni literare, intră astăzi într-o perioadă de indiferenţă?

Câteva voci răzleţe încearcă să ne explice cauzele acestei eclipse. Nu de mult, André Billy într-un lung articol din *L'Oeuvre* se credea îndreptăţit să remarce că tinerele generaţii de cetitori păstrează o totală rezervă faţă de opera lui Proust prea mondenă, prea frivolă , prea snobă pentru a putea interesa o tinerime, preocupată de întrebările grave ale vieţii sociale. Argumentul nu este nou. Încă în 1919 (în timpul lamentabilei lupte organizată împotriva lui Proust de către amicii lui Dorgelès) autorul *Timpului pierdut* trecea drept un salonard, bun pentru Bulevardul Saint-Germain. Au trecut de atunci 16 ani şi totuşi această stupiditate nu a obosit. Cât valorează un astfel de argument, nu este greu de spus. Este ca şi cum i s-ar reproşa lui Racine, că tragediile sale se petrec la Curte, între regi şi prinţi, departe de orice zbucium social.

Nu ştiu dacă într-adevăr opera lui Marcel Proust trece astăzi print-un moment de indiferenţă publică – dar chiar în acest caz nu poate fi vorba decât de o explicabilă oboseală a unui public care, din superficialitate sau din simplu capriciu, are din când în când nevoia de a-şi schimba idolii. Prin aceasta, *A la recherche de temps perdu* nu rămâne mai puţin fenomenul literar cel mai complex al timpului nostru.

Cărţile d-lor Georges Cattaui şi Raoul Celly sunt oportune, pentru că ne oferă pretextul de a ne întoarce spre Marcel Proust şi de a relua contact cu o mare operă, pe care n-am părăsit-o niciodată, dar pe care am lăsat-o prea mult pe seama memoriei noastre devotate, dar oricum trădătoare.

Revenirea este plină de lucruri vechi şi descoperiri noi.

D. Georges Cattaui scrie mai puţin un studiu critic şi mai mult o declaraţie de fidelitate proustiană. Este ceva exclusiv şi intransigent în devoţiunea sa pentru marele romancier – şi într-asta se dovedeşte a fi un bun proustian, căci numeni nu poate iubi opera lui Proust decât cu emoţie şi intransigenţă. Am mai remarcat şi altădată caracterul personal, pe care îl are adeziunea cuiva la această operă. Este un fel de iniţiere. Este un fel de intrare într-o confrerie. Numai Stendhal îţi mai da acest sentiment de angajare directă şi personală în admiraţia ce i-o porţi – şi de comunitate cu toţi cei care împărtăşesc odată cu tine aceeaşi admiraţie. Proustienii, ca şi stendhalienii, formează în chip firesc o adevărată societate morală, o adevărată familie intelectuală.

Nu ne supără deci tonul apologetic al d-lui Cattaui. El nu are poate deplină capacitate critică obiectivă şi nu este poate îndeajuns de convingător pentru un străin, dar pentru cetitorii lui Proust, pentru familiarii lui (ceea ce este acelaşi lucru), aceste pagini pasionat scrise, ca o confesiune, ca o pagină de jurnal, sunt nespus de evocatoare.

Autorul duce fervoarea sa până la un anumit mimetism de stil. Fraza d-lui Cattaui are pe alocuri amploarea unei fraze proustiene, căci bogăţia propoziţiilor incidente, treptele când suitoare, când coborâtoare ale adjectivelor, ritmul inegal al perioadei, cu alternări de langoare şi bruscheţe, toate acestea aparţin vizibil unui scriitor care nu numai că l-a cetit pe Marcel Proust, dar l-a asimilat. Şi este o plăcere în plus, aceea de a regăsi reflectat ca printr-un joc de oglinzi, accentul maestrului în scrisul comentatorului.

Studiul d-lui Cattaui nu are însă numai aceste calităţi. El cuprinde şi câteva examene critice foarte interesante, nu atât prin materialul pe care îl întrebuinţează, cât pri sugestiile pe care ni le oferă. Trebuie remarcat în special capitolul în care e vorba despre „influenţele engleze asupra formaţiunii lui Proust şi afinităţile sale naturale cu romancierii britanici". După ce schiţează în trecere raporturile posibile dintre Proust de o parte şi Meredith, Henry James şi James Joyce de altă parte, autorul ne sugerează câteva relaţii critice mai puţin evidente (Dickens, I. T. Coleridge, Thackeray ...), pentru ca în sfârşit să ne propună o paralelă, poate forţată, dar în orice caz seducătoare cu ... Disraeli. „În ce mă priveşte, el mă face să mă gândesc mai mul Disraeli prin amestecul lui savuros de fantezie şi umanitate; prin faptul său particular de a considera aristocraţia şi nobleţea sa de sânge; prin nu ştiu ce trăsătură de orientalism, ca şi prin iubirea sa ordonată pentru tradiţiile cele mai valabile ale Occidentului".

Nu ştiu cât este de arbirară această alăturare de nume, dar să recunoaştem că este cel puţin ingenioasă.

Tot la capitolul „afinităţilor engleze" trebuie pus şi examenul – de astă dată mai precis, mai amănunţit, mai justificat – al raporturilor dintre Proust şi Shakespeare, chestiune în cadrul căruia d. Cattaui face câteva observaţii excelente.

A stabili paralele critice este pentru d-sa un exerciţiu preferat şi, pentru a-şi varia punctele de vedere, îl repetă de câteva ori, schimbând doar termenul de comparaţie. După Proust şi Shakespeare,

d. Cattaui ne dă un Proust şi Montaigne, iar apoi un surprinzător Proust şi Wagner.

Înrudirea cu Montaigne („straniul paralelism dintre gândirea lui Proust şi aceea a lui Montaigne"...) o studiază în legătură cu elementele iudaice ale geniului proustian, pe care d. Cattaui le consideră de primă importanţă: „...nimeni n-a descifrat mai răbdător enigma de două ori milenară a unei familii predestinate".

Cât priveşte apropierea de Wagner, ea îi dă criticului prilejul de a defini cu foarte subtile nuanţe atmosfera stilului proustian. Este un pătrunzător examen, pe care nu-l vom transcrie (p. 99), în speranţa că totuşi nu va scăpa unui lector atent.

Cuceritoare prin elan, cartea d-lui Georges Cattaui izbuteşte să fie şi interesantă prin câteva sugestii critice, care merită să fie duse mai departe şi sprijinită de texte.

*

Vom fi mai riumativ în ce priveşte *Repertoriul de teme*, pe care îl publică în aceeaşi colecţie („Les cahiers Marcel Proust") d. Raoul Celly.

Nu este primul „repertoriu" de exegeză proustiană. Încă la 1927, am avut repertoriul alcătuit de d. Charles Daudet, care ne punea la îndemână registrul alfabetic al celor 232 de personaje, ce formează populaţia *Timpului pierdut* – rezumând pentru fiecare personaj în parte faptele ce-l privesc şi indicând volumul şi pagina unde aceste fapte pot fi găsite.

Era un adevărat manual, cam şcolăreşte, dar foarte util pentru cine vrea să circule cu uşurinţă prin

imensul roman al lui Marcel Proust. Dar pentru a fi utilizat, repertoriul d-lui Charles Daudet cerea o prealabilă cunoaştere a operei. Astfel, pentru un începător, acest catalog de nume era complect lipsit de sens.

Acelaşi lucru se poate spune despre *Repertoriul de teme* pe care s-a ostenit să-l facă d. Celly. Pentru un proustian, este un dicţionar folositor. Ajunge să-l răsfoieşti, pentru ca să cuprinzi în jumătate oră întreaga hartă a romanului. D. Celly a lucrat metodic şi s-a supus unei munci migălitoare. Ceea ce i se poate reproşa, este că această muncă a fost strict mecanică. Ea s-a redus la rezumarea faptelor şi la gruparea lor după alfabet.

Dar trebuie să ne bucurăm că fenomenul proustian rămâne încă atât de viu şi de bogat, încât să dea de lucru nu numai criticilor şi eseiştilor, ci şi muncitorilor modeşti şi stăruitori, pierduţi de bună voie într-o operaţie de clasare şi sistematizare. Cunoaşterea lui Marcel Proust devine o disciplină. Dar să sperăm că nu va înceta niciodată să fie o bucurie.

PRIN GALERIILE DE TABLOURI...

N-am văzut prea mari schimbări în galeriile de tablouri din Rue la Boétie şi din Faubourg Saint-Honoré. Aceaşi oameni – şi parcă aceleaşi pânze.

Undeva într-o mică galerie din Rue de Boétie, am regăsit nemişcate din loc cele câteva tablouri de

Picasso, Léger şi Marie Laurencin, pe care le ştiam acolo din 1931. Într-o sală alăturată, un *Jucător cu mingea* al vameşului Rousseau mi-a surâs ca unei vechi cunoştinţe.

Nu s-a întâmplat nimic aici în cinci ani? Mi se pare că nu.

Revăd aceleaşi flori ale lui Marc Chagall, aceleaşi străzi ale lui Maurice Utrillo, aceleaşi câmpuri de curse ale lui Raoul Duffy.

Iată o femeie de Pascin, senzuală în pasta caldă şi confuză a culorilor. Iată un *Notre-Dame* de Marquet, în câteva linii simplificate de lumina albă ce le inundă. Iată eternul peisaj marin al lui Chirico, obsedat de viziuni antice. Iată un portret de Modigliani, cu aceieaşi ochi oblici şi aceeaşi gură dureroasă...

O singură surpriză: Vlaminck. Îl recunosc încă după ciudata lui culoare lustruită, dar este vădit că a făcut un drum lung în ultimii ani.

E deajuns să confrunt o pânză din 1930 cu una din 1935, pentru ca să înţeleg că într-adevăr s-a întâmplat ceva nou în arta lui. Lucrurile au o densitate, o forţă plastică, un relief, pe care nu-l cunoşteam altă dată. Culoarea lui era pe atunci fluentă şi nesigură, în ciuda tonurilor aspre şi în ciuda contrastelor puternice de lumină. Acum este o culoare fermă, decisă, de o extraordinară materialitate. Sunt străluciri care s-au stins poate în paleta lui Vlaminck, dar tocmai această aparentă domolire de focuri, dă picturii lui recente un aer de putere stăpânită.

Dacă o cursă de câteva ceasuri prin galeriile din Faubourg Saint-Honoré şi dacă emoţia unui

privitor, împărţit între amintirile lui vechi şi între surprizele lui noi, sunt suficiente pentru a preciza o impresie, cred într-adevăr că singura descoperire de făcut acum în pictura franceză este Vlaminck.

Pentru că ceilalţi, tinerii, nu se văd încă.

M-am dus cu nesfârşită curiozitate la galeria Jean Charpantier, unde tocmai se inaugurează „primul salon al generaţiei noi". Nu ştiu în ce măsură expoziţia îşi merită numele şi în ce măsură era într-adevăr reprezentativă pentru „ noua generaţie", dar în afara câtorva lucruri izolat interesante, n-am văzut acolo nimic care să marcheze un început. Foarte multe reminiscenţe şi foarte multe dibuiri.

Lucru surprinzător într-o expoziţie de tineri: nimic revoluţionar. Ba mai grav chiar: nimic îndrăzneţ. Să fie un moment de cuminţenie sau unul de oboseală?

Pentru că descoperiri nu erau de făcut (în afară de Vlamink, care şi el – măcar prin vârstă – a intrat în rândul clasicilor) nu-mi rămânea decât capitolul revederilor. O bună întâmplare i-a grupat într-o colecţie retrospectivă, arbitrar denumită „instinctivistă" (de ce oare?) pe Pascin, Marc Chagall, Modigliani, Utrillo, Rousseau şi Marie Laurencin. Niciodată n-am văzut adunate la un loc atâtea imagini scumpe. Fiecare reprezintă o lume autonomă de senzaţii, de forme şi de culori. Chagall şi Marie Laurencin în fantastic şi în vis, Utrillo şi Rousseau într-un fel de copilărie luminoasă, Pascin şi Modigliani într-un senzualism ce duce spre moarte. Îmi era greu să trec de la unul la altul – şi simţeam că este un prag înalt care îi desparte, închizându-i pe fiecare nu numai într-a artă distinctă, dar într-un destin singuratec.

Va trebui ca memoria să restabilească hotarele, pe care acolo – în Rue du Faubourg Saint-Honoré – cu ceasul în mână, un privitor avid şi serios nu avea timpul să le respecte. Totul trebuia văzut repede şi de-a valma ...

DESPRE „CIORAPUL DE LÂNĂ"

„Mais comme je vous supose français, c'est à dire un peu sordide..."

Henri de Montherlant

Ne place să vorbim despre zgârcenia francezilor. Pe noi, care – şi atunci când suntem săraci – avem o extremă uşurinţă de a zvârli banii, ne surprinde felul lor socotit de a-i măsura, a-i strânge şi a-i cheltui.

Prin ce paradox de psihologie, neamul cel mai generos în ordine spirituală, dă indivizii cei mai economi în viaţa de fiecare zi? Ciorapul de lână al Marianei este un simbol ce se răsfrânge în cele mai mărunte fapte cotidiane. Noi nu le putem observa fără un zâmbet, ba chiar uneori fără anumit necaz. Am vrea mai multă nepăsare, puţină imprudenţă, puţină degajare a omului faţă de banii lui.

Nimic nu este mai amuzant decât să călătoreşti într-un autobuz sau tramvai parizian. Locurile de clasa întâia rămân totdeauna goale. E o simplă diferenţă de 30 de centime, dar această sumă

reprezintă o valoare foarte precisă în mentalitatea francezului.

Aţi băgat desigur de seamă că la noi, la Bucureşti, toată lumea se îmbulzeşte, la tramvai, în clasa întâia. E un fel de dezonoare de a călători în vagonul al doilea – şi nu o dată aţi văzut lumea luptându-se să stea în picioare pentru a plăti un leu mai mult, în timp ce clasa a doua rămâne goală.

Cred că pentru ceea ce s-ar putea numi „psihologia străzii", acest respect al tramvaielor noastre faţă de cele pariziene este plin de savuroasă semnificaţie.

La Paris mă jenez să călătoresc în clasa întâia, când mai sunt locuri libere într-a doua, sau pe platformă. Am impresia că gestul meu ar părea insolent, încrezut, şi că ar trebui să suport privirea puţin ironică a tovarăşilor mei de autobuz.

Cunosc o situaţie şi mai comică, în ce priveşte teribilul spirit francez de economie. Mă gândesc anume la înfăţişarea unui *foyer* de teatru, în timpul antractelor.

Garderoba la spectacole este relativ scumpă. Se plăteşte un franc de fiecare obiect: pentru palton un franc, pentru pălărie alt franc, pentru baston sau umbrelă al treilea franc. E un obicei stupid şi puţin enervant – dar nu e nimic de făcut.

Ei bine, spectatorul francez a găsit soluţia. El nu-şi dă la garderobă decât paltonul, care l-ar incomoda prea mult, dar îşi păstrează pălăria, pe care o depune sub scaun sau o încredinţează nevestei. Aşa se face că în antract, *foyer*-ul este plin de domni gravi în smoking sau în jachetă ... şi cu pălăria în cap. Le e

cald, pălăria îi încurcă dar ... francul e salvat. (Francul lor din buzunar, dar şi francul Băncii Franţei, care tot cu asemenea măsuri de economie strânsă este menţinut acolo unde se află ...)

„*Comme je vous suppose francais, c'est a dire un peu sordide ...*"

Judecata lui Montherlant este poate prea aspră. Da, e ceva sordid în aceste moravuri, dar cu asemenea meschine şi absurde renunţări, se răscumpără câte alte generozităţi, mai bine plasate!

Vă vorbeam zilele trecute despre expoziţia de pictură flamandă, de la muzeul Orangerie. Biletul de intrare costa zece franci – o sumă enormă pentru o sală de pictură.

Ei bine, am văzut acolo acest adevărat miracol: sute de oameni făcând zilnic coadă în faţa intrării, cu cei zece franci pentru a-şi cumpăra biletul.

Să nu credeţi că erau snobi. Snobii nu au atâta eroism şi nici atâta răbdare. Erau mici burghezi – aceeaşi mici burghezi care nu se îndură să-şi dea pălăria la garderobă şi socotesc un lux o călătorie cu tramvaiul în clasa întâia. Au economisit un franc la teatru, au economisit treizeci de centime la autobuz, dar dau cu bucurie 10 franci ca să vadă tablourile lui Van Eyck şi Peter Bruegel.

Mi se pare că acest lucru este emoţionant. Şi mi se pare că în proverbiala, în încăpăţânata, în ridicula zgârcenie franţuzească este o mare putere.

Toate revoluţiile sunt posibile acolo, dar nici o revoluţie nu-l va face pe francez să dea 30 de centime mai mult la tramvai...

IONEL TEODOREANU

L-am întâlnit zilele trecute la o Curte de Apel din provincie, unde întâmplarea făcea să pledăm în acelaşi proces.

Nu-l cunoşteam decât din literatură – o literatură pe care n-am iubit-o totdeauna şi pe care am atacat-o uneori. Ştiam că primise această adversitate critică fără supărare. Jocul ideilor mai păstrează oarecare farmec pentru unii oameni, chiar când acest joc îi contrariază.

D. Ionel Teodoreanu îşi permitea să creadă în buna-credinţă a criticului său. În felul acesta îşi interzicea de bunăvoie cea mai comodă dintre replici. A stima un adversar este un lux ce depăşeşte nivelul obişnuit al culturii noastre. E un lux, este în anumit sens (strategic vorbind) o imprudenţă, dar mai este o subtilă voluptate morală. „Gintea iritabilă" nu cunoaşte asemenea voluptăţi primejdioase. Ea preferă să răspundă cu invective. Stima înnobilează, dar invectiva răcoreşte...

Am stat de vorbă cu autorul *Medelenilor* o zi întreagă – şi zilele sunt foarte lungi într-un oraş de provincie. A vorbit despre foarte multe, despre oameni, despre oraşe, despre cărţi, despre critică... Era un fel de grabă reciprocă de a ne verifica în cât mai multe lucruri.

Ionel Teodoreanu este un convorbitor excepţional. Dacă scrisul său îi dă impresia de abundenţă, vorbirea sa este pur şi simplu copleşitoare. Pentru fiecare gând, pentru fiecare idee sunt zeci de nuanţe care cresc în chip firesc din desfăşurarea frazei

– frază largă, tumultoasă, plină de incidente, plină de ocoluri generoase şi de mici lovituri lapidare. În scris, metafora d-lui Teodoreanu oboseşte ideea pe care ai voi-o mai concis gândită, mai liniar spusă. În vorbire, metafora devine, prin uluitoarea ei spontaneitate, nu un ornament, ci un lucru firesc, necesar, plastic.

Dar ce surprinde mai ales în Ionel Teodoreanu este preciziunea spiritului său critic. Iată un lucru pe care în nici un caz literatura sa nu ne lasă să-l bănuim. Când scrie despre autorii preferaţi ai eroilor săi, romancierul întrebuinţează un ton apologetic, care supără prin lirism şi nu convinge.

L-am ascultat însă vorbind despre romanul englez (cu care se consideră înrudit) şi am găsit remarcabilă claritatea definiţiei şi stringenţa observaţiilor. Îmi vorbea despre un roman al lui Galsworthy, pe care nu-l cunosc, şi într-un sfert de oră mi-a evocat cadrul cărţii, atmosfera, personajele.

Un critic – vreau să spun cineva care prin meserie are deprinderea de a comunica succint o judecată despre o carte – n-ar fi fost mai precis şi, cu siguranţă, mai evocator.

Am vorbit despre Baudelaire şi, deşi discuţia noastră nu se oprise aici, a schiţat, într-o paranteză grăbită, un adevărat studiu de artă poetică, descompunând şi comentând câteva versuri din *L'Invitation au voyage*.

Dar nu voi putea spune toate accidentele şi revelaţiile unei convorbiri de câteva ore, în care amintiri, versuri, cărţi, întrebări, răspunsuri se îmbulzeau cu o tinereţe, cu o putere inventivă, cu o bucurie de a gândi şi a comunica, fără exagerare, unice.

D. Ionel Teodoreanu îmi amintea o vorbă a lui Jules Renard despre Balzac, pe care o citez din memorie: „Il a trop de genie et il a le tort d'en donner a ses personnages".

Într-adevăr, Dan Deleanu şi Catul Bogdan mi se par obositor de superiori, dar Ionel Teodoreanu îmi dovedeşte că în viaţă se poate ceea ce în literatură pare imposibil.

CONVERSAŢIILE DE LA PARIS
D. FLANDIN LA QUAI D'ORSAY
MIC BULETIN ETIOPIAN

Ultima cronică externă pe care o semnam în vechiul „Index" a apărut, dacă nu mă înşel, prin octombrie sau noiembrie 1933.

Au trecut de atunci doi ani şi câteva luni. În aparenţă, enorm de multe lucruri s-au schimbat între timp. În fond însă, problemele de politică externă au rămas aproape aceleaşi. Am impresia că, dacă ar fi să public astăzi, în 1936, ultima mea cronică din toamna lui 1933, n-ar trebui să modific prea mult pentru a o face actuală.

Dacă nu mă înşel, vorbeam atunci despre Anschluss şi despre pactul dunărean – chestiuni de prim-plan în acel ceas.

Citiţi telegramele externe de astăzi, 6 februarie 1936, şi veţi regăsi şi Anschlussul, şi pactul dunărean...

Lucrurile se deplasează atât de lent în materie de politică internaţională, încât reluând, după o pauză

de peste doi ani, cronica aceasta – mi se pare că nu fac decât să continui cu cititorul meu o conversaţie abia întreruptă...

*

Evident, faptul dominant al săptămânii îl constituie întrevederile diplomatice de la Paris.

E adevărat că ele nu au, cel puţin la punctul de plecare, decât un caracter de curtoazie.

Prezenţa la Paris a regelui Carol, a regelui Boris, a prinţului Paul, a prinţului Starhenberg, a d-lui Titulescu, a d-lui Rustu Aras este o coincidenţă, nu un eveniment deliberat. Convorbirile angajate astfel contează mai mult pentru informarea reciprocă a celor de faţă decât pentru eventuale deciziuni efective.

Este anumită doză de politeţă internaţională în aceste întâlniri – şi poate că ar fi excesiv să considerăm bunele maniere drept fapte politice.

Totuşi, în ce ne priveşte pe noi, prezenţa suveranului nostru în capitala Franţei precizează unele linii politice care de la un timp păreau ezitante. Zvonul public, bine sau prost informat, dar totdeauna urcător de atmosferă – acest imponderabil „zvon public", semnificativ chiar când este fals – încerca să schiţeze o schimbare de poziţie în politica noastră externă.

Poate că la mijloc nu era decât un ecou enervant al luptelor şi rivalităţilor interne. Nu mai puţin, acest ecou dădea oarecare impreciziune situaţiei noastre pe continent.

Vizita regelui la Paris clarifică faptele. Ea restabileşte şi confirmă linia noastră politică

tradiţională. Declaraţiile regale de la Paris sunt categorice în acest sens.

*

Situaţia n-ar fi fost poate tot atât de uşor limpezită cu două săptămâni în urmă. Sub guvernul Laval, atitudinea Franţei era evazivă. Evazivă faţă de toate problemele externe: faţă de conflictul african, faţă de pactul sovietic, faţă de un eventual acord cu Germania. Dar o înţelegere franco-germană (prin abandonarea pactului sovietic) ar fi însemnat implicit căderea întregului sistem francez în bazinul dunărean şi în Balcani. Mica Antantă şi Înţelegerea Balcanică ar fi rămas pur şi simplu suspendate în aer.

Dar d. Laval a plecat şi e sigur că nu va reveni.

Iar d. Flandin la Quai d'Orsay reprezintă o politică nesfârşit mai fermă şi mai clară. Formula „securităţii colective" restabileşte contactul direct cu Marea Britanie, aduce în actualitate pactul cu Rusia, exclude o înţelegere izolată cu Germania şi redă Micii Antante o raţiune ce părea că se pierde.

Încadrată astfel, vizita suveranului nostru la Paris găsea circumstanţele cele mai prielnice.

*

Trebuie să renunţăm a pricepe ceva din operaţiile militare italiene, urmărind comunicatele oficiale de pe câmpul de luptă. Ele sunt cel puţin confuze.

Fapt e că Italia se află angajată într-un război de lungă durată. Despre amploarea acestui război, despre eforturile economice pe care le impune, despre rana adâncă pe care o va lăsa în cuprinsul ţării – nimic nu ne instruieşte mai mult decât telegrama care

anunţa deunăzi înfiinţarea unui impozit de 20% asupra capitalului.

Dacă vestea se confirmă, ea este excepţional de gravă. Un regim fascist – un regim al marii industrii şi al marii finanţe – nu poate recurge la impozitul asupra capitalului decât printr-un disperat paradox. Şi este de văzut dacă marea industrie, care iubeşte expediţiile coloniale, iubeşte în aceeaşi măsură paradoxele...

ZOLA INTERZIS

Cred că nu-l mai citea nimeni. Era un nume iubit sau detestat – dar nu mai mult decât un nume. Interzicerea cărţilor lui în Germania îl va readuce însă în actualitate. Pus la index, Emile Zola va redeveni o lectură pasionantă.

Cât de proşti psihologi sunt guvernanţii – dacă din trecerea timpurilor n-au învăţat până azi nici acest foarte simplu adevăr – că e de ajuns ca un lucru să devină subversiv, pentru ca să fie seducător.

Lăsate în voia destinului lor literar, cărţile lui Zola şi-ar fi continuat greul lor somn.

E o literatură de greoaie naivităţi, cu simboluri plate, cu idei primare, cu o poezie fadă când vrea să fie delicată şi retorică până la trivial, când vrea să fie revoltată.

Încercările recente ale unui André Gide sau ale unui Céline de a-l impune pe Zola cetitorului modern, au căzut. Ele trebuie considerate cel mult drept o

lăudabilă solidaritate cu figura, într-adevăr patetică, a luptătorului politic. Artistul însă nu mai putea fi salvat. El este cu mult dincoace de stadiul prezent al literaturii.

Dar ceea ce omagiul n-a putut, e probabil că va izbuti să facă adversitatea. Cenzura naţional-socialistă îi dă lui Zola o nesperată putere de rezistenţă. Dacă opera lui ajunge pentru a pune pe gânduri un regim politic, se vede că resursele ei de viaţă sunt încă tinere.

Dacă un cenzor ar trebui să dea socoteală de sentinţele lui, ar fi extrem de instructiv să ştim cum ar justifica interzicerea romanului *Fecunditate*. Iată o operă, care ar trebui să-i convină perfect regimului moral de la Berlin. E un imn al vieţii de familie, al mamei prolifice, al tatălui cumpătat, al copiilor cuminţi.

Este, dacă mai ţineţi minte, un pamflet împotriva adulterului, o condamnare a dezechilibrului, un atac sever contra avortului. E o carte morală, insuportabil de morală, în care oamenii de treabă primesc medalii de virtute la sfârşit, în timp ce canaliile sunt zdrobite, ca să se înveţe minte. Este un roman scris de o guvernantă.

În bună logică, morala hitleristă ar trebui să se regăsească în această poveste înăbuşitor de cuminte. După ce a interzis dansurile moderne, după ce a ordonat lungirea pantalonilor de baie, după ce le-a oprit pe femei să se văpsească sau să fumeze, după ce le-a obligat prin lege să facă un număr minimal de copii – de ce suprimă acest candid *Fecundité*, care este o pledoarie pentru virtute.

Dacă reflectăm puţin la semnificaţia acestei recente puneri la index, trebuie să convenim că ea nu pedepseşte în fond opera lui Zola, ci însăşi persoana lui. Ceea ce nu i se poate ierta este faptul de a fi scris lungi romane sociale, în care adesea teza este atât de inocentă, iar morala atât de potolit burgheză. Nu i se iartă însă lui Emile Zola faptul de a fi ridicat odată glasul împotriva „minciunii superioare de stat". Este o insurecţie pe care din instinct şi din prudenţă regimurile „tari" o înfierează şi astăzi, deşi patru decenii au trecut de la strigătul acela de acuzare, începător de epocă.

„Je declare que le mot Justice est le plus beau de la langue des hommes, et qu'il faut pleurer si les hommes ne le comprennent plus". Spune asta, în ziua condamnării lui Emile Zola nu un luptător, nu un profet, ci un sceptic, un ironist ca Jules Renard – şi o spune nu într-un manifest sau într-un ziar, ci într-un carnet intim, unde nimeni – şi cu atât mai puţin el, - nu scrie cu fraze mari. „Declar că resimt un gust subit şi pasionant pentru baricade ... şi de vreme ce miniştrii noştri îşi bat joc de ea, începând de astă seară, iubesc Republica, şi ea îmi inspiră un respect, o tandreţe pe care nu mi-o cunoşteam.

Declar că cuvântul justiţie este cel mai frumos din limba oamenilor şi că trebuie să plângem, dacă oamenii nu-l mai înţeleg.

Zola este un om fericit. El şi-a găsit raţiunea de a fi şi trebuie să le mulţumească bieţilor lui juraţi care îi fac cadou un an de eroism...

...Eu îl achit pe Zola. Departe de a organiza tăcerea în jurul lui, trebuie să strigăm «Trăiască

Zola». Trebuie să urlăm acest strigăt din adâncurile noastre.".

Pagina este extraordinară prin violenţă, prin vibraţie, prin emoţie. Aş transcri-o pe toată, dar nu se poate. Cred că cenzura nu mi-ar permite. E o pagină de foc, poate singura pagină de foc în toată opera subtilului Renard. O citeşti astăzi, 38 de ani după ce a fost scrisă, şi înţelegi că într-adevăr acel „Acuz!", pe care Zola îl arunca în faţa unui regim buimăcit de lumina prea bruscă, ce-l orbea, echivala cu o formidabilă ridicare de oşti revoluţionare. Un singur cuvânt era de ajuns.

Când astăzi cenzura germană se luptă cu volumele prăfuite şi uitate ale lui Emile Zola, nu e greu de înţeles că în realitate acest cuvânt, acest singur cuvânt, ar vrea să-l suprime din memoria oamenilor. Dar e mai uşor să uiţi o sută de romane obosite de trecerea timpului, decât să ştergi din conştiinţa umană o singură silabă de revoltă.

Dacă Zola ar fi un caz literar, şi nimic mai mult, cât de simplă ar fi uitarea lui! ...

Zola interzis, însemnează un strigăt interzis. Eroarea eternă a politicei, a fost de a-şi închipui că strigătele se pot interzice.

B. JORDAN: *ÎNVĂŢĂTORII*

Este în cartea d-lui B. Jordan un capitol fermecător: acela în care povesteşte primele încercări ale învăţătorului Bucur Matei de a strânge câţiva copii

şi de a face şcoală cu ei, într-un prăpădit cătun basarabean.

Episodul e scris cu emoţie, cu umor, cu multă căldură şi cu o sinceritate cuceritoare. El merită cetit şi reţinut. Sunt numai zece sau douăzeci de pagini dintr-un volum care numără 254 – dar calitatea lor este într-adevăr remarcabilă.

Nu acelaşi lucru se poate spune, din păcate, despre restul cărţii.

D. B. Jordan este un normalist şi un învăţător, nu numai prin profesiune, ci mai ales prin psihologie. E un spirit rural, care a păstrat foarte vii legăturile cu satul, dar care, în acelaşi timp, – din cauza „instrucţiunii" – îşi complică viaţa, socotindu-se înstrăinat la ţară şi inadaptabil la oraş.

Mărturisesc sincer că această „dramă" a început să mă plictisească. Nu se poate face la nesfârşit literatură, cu sentimente şi idei moştenite de la Spiru Haret. Suntem în 1936, suntem treizeci de ani după momentul sămănătorist, şi avem dreptul să cerem cărţilor pe care le cetim o înţelegere mai puţin primară a vieţii.

„Curăţenia sufletească de la ţară" despre care vorbeşte nostalgic d. Jordan (p. 185) e un lucru respectabil, dar prea idilic. Liviu Rebreanu ne descoperă în *Ion* şi în *Răscoala* aspecte mai profunde şi mai tragice despre această „curăţenie sufletească".

Recunosc însă că d. Jordan nu este un sămănătorist ideologic (de tipul d-lui Cezar Petrescu, bunăoară), ci un sămănătorist prin temperament şi prin vocaţie. Este foartă multă naivitate în scrisul d-sale, care e dezarmant de sincer, chiar când este

retoric şi festiv. Normalist fiind, d. Jordan a deprins tonul de entuziasm apostolic pe care îl au circularele trimise de Ministerul Instrucţiunii către membrii corpului didactic.

„Sunt învăţător! Cât de nobilă îmi apare în pragul noii mele vieţi, această misiune! .... Simt nevoia de a mă sacrifica pentru interesul general" (p. 39). Cred că-i trebuie multă tinereţe şi multă candoare, pentru a scrie, fără jenă sau fără ironie, asemenea copilării.

Tot de spiritul său rural şi de formaţiunea sa de normalist, ţine gustul d-lui Jordan pentru puritate. Unele accente sunt irezistibil de naive – şi dacă te sileşti să-ţi opreşti zâmbetul. Este din simpatite pentru atâta inocenţă.

„Ideal! Ideal" De ce mi-a fost dat să-ţi maculez frumuseţea cu mucegaiul vanităţii ..." (p. 214)

Să nu insistăm. Ar fi prea uşor şi prea injust, să supunem unui examen sceptic scrisul unui tânăr, care e destul de fericit pentru a crede cu fervoare şi cu exces în bravele lui idealuri.

D. Jordan este un scriitor harnic. D-sa se află la un al patrulea roman şi anunţă, pe curând, apariţia celui de al cincilea.. Anul trecut, un premiu literar i-a răsplătit sârguinţa. Scrisul d-sale este curat, onest şi se adresează unor cetitori simpli, care nici ei nu trebuie nesocotiţi.

Dacă, pe de o parte, va renunţa la anumite inutile meditaţii filozofice (de exemlu: fericirea poartă principial în ea germenele tăcut al nefericirii" sau: „farmecul femeii este o creaţie subiectivă a celui ce iubeşte, cu atât mai mult când aleasa inimii nu este

decât o pură idealitate") şi dacă, pe de altă parte, va regăsi cât mai des tonul emoţionant de simplu pe care l-a avut în capitolul pomenit la început, – d. B. Jordan va realiza o literatură de calităţi modeste, dar profund simpatice.

RADU BOUREANU: *FATA DIN UMBRĂ*

D. Radu Boureanu este încă un poet care descinde în roman. Pentru moment, nu în roman propriu-zis, ci în nuvelă – căci volumul său este alcătuit din două nuvele: *Fata din umbră* şi *Ustüne sau colina goală*.

Preocupări de stil, amănunţite, ba chiar obositoare prin amănunţime, îl trădează uşor pe poet. Accentele de poem în proză sunt frecvente, imaginile şi metaforele abundă, invocaţiile lirice de asemeni. Rezultă de aici o atmosferă inertă, confuză, de legendă sau vis – aceasta mai ales în *Ustüne*, bucata scrisă cu anumite elemente fantastice.

Nu cunosc ordinea în care cele două nuvele au fost scrise. Înclin să cred că *Fata din umbră* e posterioară lui *Ustüne*. Aici, prozatorul pare a se fi detaşat mai mult de poet. Anecdota este schiţată liniar, povestea are relief, eroii sunt văzuţi mai real şi mai just. E un cadru de mic roman, cu destulă îndemânare construit şi cu frumoase calităţi de notaţie psihologică, de dialog firesc, de desfăşurare vie. Primul capitol îndeosebi este excelent. Poetul din *Zbor alb* trece aici cu succes examenul prozei epice.

Fata din umbră e o carte de ţinută literară demnă, iar excesele ei de stil (păcat poetic inevitabil) nu-i închid d-lui Radu Boureanu poarta prozei.

După un proces de simplificare a frazei şi vocabularului său, d. Boureanu s-ar putea instaura cu depline drepturi în nuvelă şi roman.

LE JOURNAL *DE JULES RENARD*

Les œuvres de Jules Renard sont fort peu connues en Roumanie. Même en France, si ce n'est l'éternel Poil de carotte, *son nom menaçait de tomber dans l'oubli. La réimpression du* Journal *de Jules Renard a de nouveau réveillé aux lecteurs le goût pour la littérature de ce génie créateur.*

En effet, peu de prosateurs ont eu ces dons spéciaux, cette personnalité marquante dans la vie littéraire comme Jules Renard. Ce style, empreint de brutalité, de cynisme, issu d'une même source qu'Octave Mirbeau, cependant plus ample, avec plus de force créatrice, mais non dénué de finesse, cette puissance de compréhension de la nature des choses personne ne l'a eu, cristallisée aussi individuellement, comme Jules Renard.

Son journal demeure cependant ce qu'il a composé de mieux, son œuvre maîtresse. Lui-même peu de jours avant sa mort l'avait déclaré publiquement. Nous retrouvons au cours de ces pages, pleines de raillerie, d'amertume, de verve et de tristesse, une atmosphère fascinante, un charme

empoignant. Un vrai journal, écrit au jour le jour sans cette éternelle préoccupation de créer pour être après un certain temps publié, qui paralyse toute la sensibilité d'un journal. Un vrai dialogue, avec lui-même, pendant vingt ans; une confession faite avec la spontanéité du moment avec l'émotion d'une âme souvent en détresse, souvent vaincue par menus détails du quotidien, mais toujours supérieure à la vie, aux événements, planant au-dessus des humains, comme un aigle au dessus des montagnes.

Il y a dans ce journal tout ce qu'on veut, tout ce qu'on recherche. Des amorces d'inspirations qui demeurèrent à jamais enlacés dans l'esprit de Jules Renard. Des bouts de phrase qu'il établit sur le papier pour s'en servir un jour, peut-être après quelques années. Des remarques sur le monde qui l'entourait, sur les gens qu'il fréquentait, enfin des propos sur un monde imaginaire qu'il créait dans son esprit, qu'il vivait, comme une seconde existence, dans sa pensée solitaire, avec lui-même. Le tout, enveloppé d'un voile d'hypersensibilité à travers laquelle brille la flamme géniale d'un esthète, d'un artiste, d'un homme supérieur qui, vaincu matériellement, dominait par la clairvoyance de sa pensée le côté spirituel de la vie.

Huit cent soixante et une pages englobant vingt-deux années d'une existence mouvementée, toujours révolutionnaire, toujours en éveil, qui trahissent un isolement en dehors de la société, un repli en lui-même, qui sont une lecture légère, passionnante, vivante, évocatrice.

Malgré la diversité d'images, de pensées, de remarques, dans laquelle Jules Renard se complaisait, on ne se donne pas un seul instant de répit à soi-même et les pages se perdent comme dans un brouillard discret qui enveloppe votre pensée, qui vous transpose au-dessus de la vie, qui vous donnent cette sensation de création artistique, dans sa forme primitive, telle que les idées, comme des fusées, sortaient de la tête de ce génie, pour s'aligner pêle-mêle sur un papier hospitalier.

La réimpression de ce journal marque un revirement dans les préoccupations intellectuelles assez troubles du moment. Lisez ces pages ou, si vous les connaissez, relisez-les. Les trésors qu'elles cachent sont immenses. Vous aurez toujours l'occasion d'en découvrir de nouveau.

UN CENTENAIRE IGNORÉ

Une conférence donnée ces jours-ci par M. Mircea Eliade, au poste de T. S. F., nous a rappelé une date que nous avons laissée passer inaperçue. Il s'agit du centenaire d'un très grand écrivain anglais – très grand et pourtant très peu connu – Samuel Butler. Il y a eu le 4 décembre 1935 un siècle depuis sa naissance et, si on pense à l'éclat qu'une telle commémoration revêt d'habitude, la discrétion extrême réservée à Butler nous paraît injuste. Son destin littéraire est des plus étranges, car rarement un grand esprit a soulevé à la fois tant de passion dans

le cercle limité de ses admirateurs et tant d'indifférence dans le grand public.

II existe, comme le remarquait une fois Valery Larbaud (traducteur de Butler en français et exégète averti de son œuvre), il existe une véritable famille butlerienne, qui réunit au-delà des frontières ses lecteurs et ses amis. D'ailleurs „lecteur" et „ami" sont la même chose, car on ne peut lire un livre de Samuel Butler sans avoir l'impression de devenir un de ses familiers et d'être mêlé à son intimité la plus profonde, la plus personnelle.

Quel ravissant esprit et quelle éblouissante diversité! Peintre, musicien, poète, homme de science, humaniste, critique des classiques, historien – il me semble qu'il n'y a aucun domaine de l'art ou de l'histoire où la présence de Samuel Butler ne soit marquée d'un trait vif et original. Je ne sais pas si ses compositions musicales (des lourds „oratorios" religieux pour la plupart) seraient encore „jouables". Je ne sais pas si ses tableaux ont quelque valeur plastique. Je ne sais même pas si ses théories concernant Homère et ses origines ont un autre intérêt que de simple curiosité. Mais ce qui est certain, c'est que – peintre, musicien ou critique – Butler représente la même intelligence passionnée, cherchant sa voie et répondant à une vocation spirituelle des plus complexes.

„Cherchant sa voie..." Cette voie c'était la littérature et si Samuel Butler reste aujourd'hui pour une élite peu nombreuse, mais d'autant plus sévère dans ses choix, un nom très cher et un souverain puissant, c'est toujours à sa littérature qu'il doit cette survivance.

Son œuvre maîtresse est l'admirable roman Ainsi va toute chair *(publié dans la traduction française de Valery Larbaud aux éditions de la N.R.F.) – un livre d'un courage psychologique, d'un manque d'hypocrisie et d'une sincérité, d'une franchise si brusque, si directe, si loyale, qu'il atteint nos drames les plus cachés, nos inquiétudes les plus secrètes. Penser qu'un tel livre, où l'esprit de famille, l'autorité des parents, le despotisme de l'éducation étaient étudiés avec une impitoyable ironie, a pu être écrit et publié en Angleterre, ce pays des préjugés sacrés – ce n'est pas la moindre occasion de s'étonner en lisant l'œuvre de Butler. Son penchant vers la satire et vers le pamphlet trouve une expression plus virulente encore dans ses deux livres d'imagination fantastique* Erewhon *et* Nouveaux voyages en Erowhon. *Leur lecture nous fait connaître un moraliste qui réunit quelque chose de la fantaisie un peu lourde des utopistes anglais et en même temps quelque chose de la grâce ingénue d'un Voltaire.*

Erewhon est un véritable Candide britannique. Le lire, le relire aujourd'hui ce n'est pas seulement honorer la mémoire d'un homme de génie, mais c'est surtout une exquise joie intellectuelle.

CEL MAI MARE TIRAJ!

Există o carte românească pe care nu o pot privi fără un sentiment de invidie. Este cartea de telefoane. Pe cotorul ei se poate citi următoarea

declarație orgolioasă: „tirajul acestei cărți este de 36.000 exemplare".

36.000 exemplare este o cifră enormă. 36.000 exemplare în jumătate de an. Nici Eminescu, nici Caragiale, nici Creangă n-au atins şi n-au visat o cifră ca aceasta. Nici Rebreanu, nici Arghezi, nici Sadoveanu ...

D. Grigore Filipescu este fără îndoială un om spiritual, dar oricum îmi permit să cred că succesul, pe care îl repurtează unicul său volum de proză este exagerat. Dintre toți camarazii mei de literatură, d-sa este singurul autor pe care îl invidiez. Şi nici măcar nu pot avea mângâierea de a-i dedica fericitului său volum cu scoarțe galbene, un articol de critică ...

Iertați-mă că scriu asupra acestei chestiuni de tiraj. Poate că pe dvs. – care aveți norocul de a nu fi scriitori – problema aceasta nu vă interesează. Poate că o socotiți puțin meschină. Poate că v-ar plăcea să-i vedeți pe poeți şi pe prozatori mai indiferenți față de soarta materială a operei lor.

Aveți dreptate – dar şi eu am puțină dreptate. Într-o societate în care o carte de literatură ar ajunge pentru a-i da autorului ei un an de libertate – am impresia că ar fi pentru toată lumea mai multă independență morală, mai mult curaj civic, mai puțină platitudine şi mai puțină laşitate intelectuală. Unicul lucru ce poate face tăria unui scriitor este putința lui de a rămâne liber şi de a vorbi neangajat.

Când vezi la câte compromisuri, mai mari sau mai mici, mai onorabile sau mai jenante, compromisuri de tot felul, politice sau băneşti, de ordin spiritual sau de ordin practic, sunt obligați în

genere intelectualii, te cuprinde mila pentru această risipă de intelingenţe, supuse la un regim subaltern şi dezonorant.

Ceea ce numim libertatea de opinie nu este în fond dreptul omului după stradă de a înjura guvernul la un pahar cu vin, ci dreptul câtorva conştiinţe reprezentative de a se exprima fără reticenţe. O societate este majoră prin scriitorii săi, este laşă tot prin scriitorii ei.

Iată de ce problema tirajului – care nu este altceva decât un aspect al necesităţilor unei societăţi – mă interesează atâta.

Sunt 30.000 de oameni numai în capitala României, care cumpără „cartea de telefoane". Vă daţi seama ce ar fi, dacă aceşti 36.000 de oameni ar cumpăra şi alte cărţi decât „de telefoane"? Vă daţi seama cât timp liber ar putea să asigure ei scriitorului, ce conştiinţă de propria lui putere i-ar da acestuia, câtă îndreptăţire de a vorbi fără teamă şi fără menajamente?

Nu vă pune pe gânduri această cifră? Sunt 36.000 de oameni în Bucureşti care au telefon. Telefonul nu e desigur neapărat un semn de distincţie intelectuală, dar el oricum indică un anumit nivel de confort şi de civilizaţie. Au telefon medicii, avocaţii, inginerii, industriaşii mai mari, funcţionarii superiori, comercianţii mai de seamă. Au în genere telefon oamenii care participă la activitatea de centru a Capitalei, la viaţa ei politică, morală sau mondenă. Nu o fi un semn de distincţiune intelectuală, dar e un semn de zonă socială. Se poate spune fără a face o prezumţie absurdă, că aceşti 36.000 de oameni sunt

cei care dau mişcare şi ritm Bucureştilor. Nu toţi or fi bogaţi, dar nici prea mulţi muritori de foame nu cred să se găsească printre ei. Şi ceea ce este sigur, e că din 36.000 măcar treizeci ar putea să suporte cu extremă uşurinţă în bugetul lor, costul unei cărţi româneşti pe săptămână.

Unde sunt aceşti 36.000? I-a văzut cineva într-o librărie? I-a surprins cineva răsfoind o carte?

Invizibilii 36.000! Cât e de puternică indiferenţa voastră, cât e de masivă lipsa voastră de curiozitate?

Pe cotorul unei cărţi de poezie nu veţi pune niciodată semnătura voastră anonimă. Pe coperta unei cărţi de idei, nu veţi imprima niciodată certificatul pe care îl iscăliţi pe coperta unei cărţi de telefoane: „tirajul acestei cărţi este de 36.000 exemplare".

CÂTEVA PERECHI DE ACADEMII

Am urmărit cu destulă voie bună polemica între venerabila Academie Română şi juna sa soră Academia de Ştiinţe, de curând înfiinţată. Dacă nu mă înşel conflictul a avut şi o latură judiciară. Academia Română vrând să-şi rezerve exclusiv un nume, pe care îl poartă cu oboseală, dar şi cu glorie, de atâtea decenii – a cerut tribunalelor să interzică oricărei alte instituţii a purta acelaşi nume.

Disputa a fost enervată – şi nimic nu este mai grav decât enervarea persoanelor solemne.

Până la urmă bătrâna instituţie de cultură de pe Calea Victoriei a trebuit să se resemneze şi să suporte ceea ce socotea că este o impostură sau un sacrilegiu. Astfel avem o nouă Academie, ba chiar două sau trei. Academia de Ştiinţe a fost inaugurată, Academia de Medicină de asemenea, iar Academia de Ştiinţe Economice, pe care o anunţa deunăzi d. Ion Răducanu, este în curs de constituire. Să sperăm că lucrurile nu se vor opri aici şi că, într-un elan egal, toate discipilnele universitare se vor constitui în câte o academie. De ce nu o Academie de drept civil, una de filologie comparată şi una de chimie organică? De ce nu o Academie de geometrie, o Academie de metafizică şi o Academie de mecanică?

Recunoaşteţi că nici una nu va fi nici mai arbitrară, nici mai fantezistă decât este o Academie de Şiinţe Economice.

Această profunzime de academii, care din senin au răsărit în cultura română, este foarte caracteristică pentru noi. Cât de uşor mergem spre festiv, spre oficial şi spre decorativ! Nu avem în universitate catedre bine distribuite, nu avem seminarii şi oficii de studiu, nu avem biblioteci de specialitate şi nici biblioteci de sinteză. Dar avem Academii.

E singurul lucru care ne lipsea.

Ar fi uşor, ar fi prea uşor să ironizăm acest entuziasm academic atât de tânăr, care se manifestă brusc în atâtea improvizaţii. Chestiunea însă are oarecari învăţăminte serioase – şi nu e rău să la subliniem.

N-am avut niciodată o prea plecată devoţiune pentru Academii în genere şi pentru Academia noastră

în special. Foarte adesea a trebuit să observăm în ce spirit întârziat, lipsit de viaţă şi lipsit de înţelegere pentru timpul nostru, lucrează „supremul for cultural" Când Academia alege un nou membru este sigur că nu va fi un mare creator, ci mai de grabă un personaj cenuşiu, neutru şi indiferent. Când Academia premiază o carte, este sigur că nu va fi o mare operă, ci un biet op, nici rău, nici bun, care nu supără pe nimeni şi nu animă nimic.

Dar această mediocritate este de esenţa oricărei Academii chiar când ea este franceză şi are o tradiţie ce coboară de la Richelieu. Spiritul academic este în fond spiritul mediu al unei culturi. El nu-şi poate permite nici iniţiative, nici acte de curaj, nici momente de tinereţe. Docilitate, prudenţă, răceală – iată care-i sunt calităţile obligatorii. Şi nu se poate spune că, aşa fiind, o Academie nu exercită o funcţiune utilă. Să presupunem că ea reprezintă în rezumat figura generală a unei epoci, aşa cum se desprinde din ansamblul activităţilor de cultură. Să presupunem că ea ocupă în viaţa societăţii, un punct central de unde urmăreşte şi exprimă, nu un aspect izolat – oricât ar fi el de strălucitor – ci un tablou complect, în care ştiinţa, politica şi artele intră deopotrivă.

Dar tocmai acest caracter de sinteză al unei Academii, face necesară existenţa unor alte corpuri cu obiect mai puţin larg şi în schimb, mai precis definit.

E firesc ca medicina sau economia politică să găsească terenul academic insuficient. Este firesc ca ele să-şi organizeze organe proprii specializate. Dar e nevoie ca aceste organe să fie în acelaşi stil „academic", obligat la festivitate şi exlus de la creaţie?

Noi nu avem nevoie de academii. Ne-ar trebui în schimb institute. Un institut de istorie a medicinii de exemplu, ar fi fără îndoială mai fertil decât o întreagă Academie medicală.

Un institut este un oficiu de muncă. El pregăteşte materialul, îl pune în ordine, îl sistematizează, îl face propriu lucrărilor ulterioare de sinteză. Un institut creează – şi acest lucru e cel mai important – cadre de activitate. În locul câtorva perechi de Academii somptuase şi inutile, câteva oficii de studiu înzestrate cu toate instrumentele de lucru. De la laborator la bibliotecă, ar exercita o influenţă nesfârşit mai vie şi mai stimulatoare.

Dar avem o înclinare copilăroasă spre tot ce este decor şi ne place să intrăm într-un permanent 10 mai cultural.

GRETE MILETINEANU. LA PHILHARMONIQUE

Bien que le concert donné par Mme Grete Miletineanu, samedi soir, à la salle Dalles, fût dans un certain sens un début, son nom ne nous était pas inconnu. En effet, nous l'avions plusieurs fois écouté au poste de T. S. F. de Bucarest comme soliste de l'Orchestre Radio ou comme interprète de quelques pièces pour piano seul. Il est sans doute difficile de juger un artiste d'après une audition radiophonique. Si parfaite que puisse être une diffusion, elle garde toujours un certain son mécanique qui fausse la résonnance de l'instrument et qui cache les nuances personnelles d'interprétation.

Nous avions pourtant reconnu en Mme Miletineanu une pianiste d'excellente qualité – et son concert de la salle Dalles nous a confirmé largement cette première impression. Son jeu est précis, clair, d'une sûreté et d'une aisance technique appréciable. Peut-être manque-t-il un peu d'éclat, mais je ne sais pas si c'est un défaut ou bien une volontaire sobriété, très opportune d'ailleurs pour la musique classique, qui paraît avoir la préférence de l'artiste.

Mme Miletineanu a joué accompagnée par l'Orchestre Radio (dirigé par M. Alfred Alessandresco), car le programme comprenait quatre pièces symphoniques et notamment un concerto de Händel, un concerto pour piano et orchestre de Jean Sébastien Bach, le cinquième concert brandebourgeois du même Bach et enfin un concerto pour piano et orchestre de Philippe Emmanuel Bach. Rien que ce programme, si grave, si profond dans son choix, indique non seulement la bonne qualité du concert, mais surtout le sérieux dont Mme Miletineanu comprend son art.

Comment dire la joie d'écouter encore une fois cet admirable cinquième concerto brandebourgeois ! Il est vrai que l'absence du clavecin modifiait un peu l'équilibre de l'œuvre, mais rendons à la pianiste la justice de reconnaître toute la discrétion qu'elle a mise pour adoucir son piano. Quant au concerto de Ph. E. Bach, il fut la conclusion infiniment spirituelle de la soirée.

*

Jeudi soir, à l'Athénée Roumain, au concert symphonique habituel de la Philharmonique, nous fûmes en quelque sorte en continuation, car nous y

retrouvâmes Philippe Emmanuel Bach avec la Symphonie en ré majeur, *étincelante et simple, gracieuse et claire. Elle partagea avec les trois pièces de Scarlatti la partie classique du programme, dont le reste était dédié aux modernes, représentés par Dukas (la* Symphonie en do majeur*) et Vittorio Rieti.*

Un beau programme – n'est-ce pas? – mais un beau programme ne suffit pas pour intéresser le public mélomane de Bucarest. Il veut des vedettes ce public, il veut des célébrités. Un concert est pour lui plutôt un spectacle qu'un concert. Voilà pourquoi l'Athénée Roumain était vide jeudi soir. Il y avait trois nouvelles auditions (Dukas, Scarlatti et Vittorio Rieti), il y avait au moins deux œuvres de grande importance (les deux symphonies de Ph. Em. Bach et de Dukas), mais il n'y avait pas de vedette. C'est un manque impardonnable et le public ne le pardonna pas. Il fut absent.

Il eut tort, le concert fut réellement intéressant, même si sous la baguette très correcte, mais un peu froide de M. Théodor Rogalski l'orchestre nous donna parfois l'impression d'une simple lecture du texte musical et non pas d'une interprétation.

REVOLUŢII ÎN CARTIERUL LATIN

Citesc fără alarmă telegramele de la Paris, care anunţă tulburări în cartierul latin. Ştiu ce însemnează aceste „mişcări de stradă", care înveselesc arondismentul al cincilea de la Rue Soufflat, la podul

Saint-Mchel, şi nu pot lua prea în tragic aceste juvenile începuturi de revoluţie. Oricine care a trăit câtva timp într-o facultate pariziană, îşi dă seama că politica nu este acolo decât un episod pitoresc a ceea ce înseamnă „viaţă de student". Cartierul latin e un cartier cu temperament. El cântă cu aceeaşi convingere romanţe de amor şi imnuri politice – iar toate se termină cu străvechiul imn academic:

Vivent les étudiants, ma mère
Vivent les étudiants...

Cunosc mai ales Facultatea de Drept unde au loc actualele scandaluri, pe care ni le relatează telegramele „Rador", şi nu pot evoca, de aceea, fără un zâmbet acele grave săli unde băieţii petrec astăzi hulindu-l pe d. Gaston Jèze.

Oamenii de dreapta se bucură, iar cei de stânga se întristează, socotind că manifestaţiile contra profesorului Jeze au nu ştiu ce sens politic. Se înşală şi unii şi alţii. Facultatea nu este nici de dreapta, nici de stânga. Ea este pur şi simplu tânără şi turbulentă.

Faptul că obiectivul de azi al studenţilor este d. Gaston Jèze e o întâmplare. Să nu ne închipuim că dacă studenţii săi îl împiedică să-şi ţină cursul, este pentru a protesta contra atitudinii sale în conflictul italo-etiopian. E adevărat că d. Jèze, profesor de drept public, a fost avocatul Abisiniei la Geneva. Dar tot la Geneva, d. Lapradelle – tot profesor şi tot de drept public – a fost în altă împrejurare avocatul... Ungariei. Totuşi nu i s-a întâmplat nimic. Băieţii erau în examen şi nu aveau timp. Sau poate se amuzeau cu altcineva: cu d. Jaquelin sau cu d. Mestre. Astăzi e rândul d-lui Jèze.

Vă asigur, lucrurile nu sunt mai serioase decât o glumă studenţească. Îi văd foarte bine pe aceşti tineri de 19 ani, care umblă în *trench coat* şi cu capul gol de-a lungul şi de-a latul Bulevardului Saint-Michel, cu un vraf de ziare, pe care le agită cu un eroism irezestabil: *Achetez „l'Action Française"! Achetez la „Solidarité Française"*. După două, trei tururi obosesc, renunţă şi se aşează la o masă, la „Dupont" sau la „Palais de café", unde vor consuma o blajină cafea cu lapte, aşteptând să treacă o fată drăguţă, care să nu facă prea multe mofturi.

E amuzant de ştiut că profesorul care a avut cel mai mult de suferit de la studenţii săi nu este un democrat, ci un regalist. Mă gândesc la pitorescul şi simpaticul profesor Mestre, atât de inteligent, dar atât de dezarmat în faţa a două sute de băieţi şi fete, care îl primesc în clasă cu tunete de râs, aplauze şi petarde. Nu se poate un profesor mai reacţionar, mai antidemocrat şi mai de dreapta. Studenţimea – aceeaşi studenţie care vinde pe străzi „l'Action Française" – ar trebui dacă nu să-l aclame, cel puţin să-l asculte. Totuşi lecţiile lui sunt un infern.

A rămas celebră – şi poate, în parte, legendară – ziua în care intrând în sala de curs, d. Mestre a găsit instalat pe catedra sa, la locul său un măgar.

Se zice că profesorul a găsit atunci o replică admirabilă prin tactul şi humorul ei.

Arătând cu degetul spre măgarul de pe catedră, s-a adresat studenţilor: „Aveţi dreptate domnilor şi vă felicit pentru perfecta dvs. alegere. Iată într-adevăr profesorul pe care îl meritaţi. Vi-l las". Şi a părăsit sala în tăcerea buimăcită a câtorva sute de studenţi pe care un

cuvânt de spirit îi lăsa interzişi. Ceea ce nu înseamnă că la lecţia următoare scandalul n-a reînceput.

Vă povestesc această întâmplare mai veche, pentru a vă spune că ea nu diferă prea mult de actualele dezordini studenţeşti de la Paris. „De-ale tinereţii valuri"! Nimeni nu are de două ori în viaţă 20 de ani – şi când îi are, puţină inconştienţă nu strică.

În cartierul latin sunt câteva secole de cultură – şi ce poate face împotriva lor un trecător moment de copilărie?

Zidurile negre ale Sorbonei, zidurile negre ale Bibliotecii Saint Genéviève trebuie să asiste cu destulă îngăduinţă la aceste efemere revoluţii băieţeşti.

JACQUES BAINVILLE

Nu a fost un mare spirit, şi moartea lui, care îl surprinde încă în plină putere, nu închide un capitol distinct în cultura Franţei de azi. A scris câteva cărţi solide şi clare. Toate merg spre manual, prin moderaţie şi metodă. Niciuna nu a provocat adeziuni pasionate, sau adeversităţi irevocabile. Om de partid, nu era om de temperament. E ceva rece şi mat în scrisul său, chiar în paginile cele mai animate, mai convinse şi mai puternice. Dar sunt oare pagini „puternice" în opera lui Jacques Bainville?

Dreapta franceză pierde în el un partizan elegant, un om de tact, un scriitor limpede. Nu ştiu însă dacă pierde un combatant.

În ce priveşte stânga franceză, ea nu va număra prin moartea lui Bainville un adversar mai puţin. Nu era un duşman, era un preopinent.

În jocul de forţe contrare, ce formează peisajul spiritual şi politic francez, Jacques Bainville – chiar dacă prin opinii se aşeza la extrema dreaptă – prin psihologie, prin ţinută şi prin stil, era un perfect om de centru.

Academia – societate esenţial moderată – a recunoscut în el un membru prin vocaţie. Ceea ce i-a refuzat lui Maurras, ceea ce îi va refuza totdeauna lui Daudet – lui Bainville i-a oferit fără dificultate de la întâia încercare, Dacă-mi aduc bine aminte, alegerea lui s-a făcut de la primul scrutin. Noul academician nu întâmpină nici-un obstacol, pentru că spiritul lui nu provoca nici o disensiune reală. În fapt, nu există între oameni decât incompatibilităţi de temperament. Cele de idei se suportă cu uşurinţă.

Era în personalitatea lui Bainville o anumită lipsă de culoare, o anumită lipsă de accent personal, care făceau din el – şi în societate şi în cultură – un personaj acomodant. Maurras este o flacără rece. Daudet e un incendiu verbal. Bainville reprezenta în cea mai odihnitoare formă, omul fără geniu, omul fără demon. Cu el era securitatea.

„*Notre but qui n'est que de comprendre*", spune undeva (în prefaţa la *Napoleon*). Şi puţin mai departe adaugă: „*notre objet qui est d'adhérer à la simple vérité*".

Desigur n-a respectat totdeauna aceste legi de obiectivitate. Desigur acolo unde faptul strict făcea loc interpretării, omul de partid apărea destul de

străveziu printre rânduri. Sub stilul său fără aripi, fără elanuri, fără violenţe, punctul de vedere „*bien-pensant*" se păstra cu tenacitate.

Totuşi, avea prea multă supleţe intelectuală, pentru a deforma violent lucrurile. Bainville poseda arta de a fi injust, cu menajamente şi cu nuanţe. E un refuz constant de a se angaja într-o atitudine până la ultimile ei limite. Şi nu ştiu dacă în acest refuz trebuie căutat spiritul de justiţie al istoricului, sau spiritul de prudenţă al omului.

În istorie Jacques Bainville a fost mai puţin un om de ştiinţă şi mai mult un eseist. Opera lui face un armonios aliaj între erudiţie şi jurnalism. Genul este prin excelenţă academic. Nu prea sever şi nu prea frivol.

Cărţile lui Bainville sunt sobre şi degajate. Nici nu se lasă terorizate de amploarea materialului utilizat, dar nici nu se lasă reduse de uşurinţa comentariului personal.

Istoria Franţei scrisă de el este desigur părtinitoare – dar fără exces. Republica are nevoie de asemenea disidenţe, care să-i menţină treaz simţul de autocritică.

E greu de crezut că opera lui Bainville va supravieţui timpului nostru. Totuşi, dintre toate cărţile lui, *Napoleon* are şanse de durată. Trebuie admirată ordinea, claritatea, preciziunea acestei monografii. Trebuie mai ales admirată fineţea psihologică, surprinzătoare la acest spirit în bună parte didactic. Sunt în *Napoleon* pagini de adânc examen sufletesc. Singura dată când un suflu de tragedie va fi trecut prin scrisul măsurat al lui Bainville.

Mai puţin norocoase vor fi cărţile lui de politică propriu zisă. *Les conséquences politiques de la paix*, din care dreapta franceză vrea să facă o carte profetică, e mai mult o carte cu vederea scurtă. D. Henri de Kerillis de la „Écho de Paris", ar fi putut s-o scrie fără efort şi s-o semneze fără impostură.

Jurnalismul acoperă şi anulează trei sferturi din opera lui Bainville. Nu mai puţin, ea rămâne, pentru înţelegerea timpului nostru, o lectură instructivă.

Jacques Bainville era un regalist care ocupa un loc onorabil în ordinea republicană. A fost un reacţionar; n-a fost niciodată un revoluţionar.

Sunt convins că îl legau nespus de multe lucruri de Albert Lebrun, prezidentul republicei, decât de Georges Bernanos, duşmanul ei.

Fiindcă cu d. Albert Lebrun este ordinea şi siguranţa, în timp ce cu Bernanos este neliniştea, revolta şi sentimentul tragic.

PACTUL FRANCO-SOVIETIC

Câteva aspecte asupra ultimelor evenimente externe

Pactul franco-sovietic, încheiat de d. Laval şi lăsat tot de d-sa în umbră, se află în sfârşit în dezbaterea Camerei franceze. Nu încape îndoială că va fi ratificat – şi s-ar putea ca la apariţia acestor rânduri faptul să fie împlinit.

O simplă socoteală de voturi arată că orice surpriză este exclusă. Vor vota pentru ratificare radicalii, socialiştii de toate nuanţele şi comuniştii.

Vor mai vota pentru sau, în cazul cel mai rău, se vor abţine de la vot o bună parte din deputaţii de centru. Voturile adverse vor fi ale dreptei şi, mai puţine, ale centrului dreapta.

Nu este exclus ca majoritatea să depăşească aceste socoteli de grup şi să dea o cifră şi mai puternică. În problemele de politică externă, Camera franceză are obişnuinţa de a discuta cu aprindere, dar de a vota solidar. Este unul din resorturile ei cele mai disciplinate şi guvernele Republicii au găsit totdeauna aici un punct ferm de sprijin.

Chestiunea nu se pune deci pe terenul animaţiei parlamentare. Ea interesează mai mult starea generală de spirit şi orientările viitoare.

Este instructiv de observat că adversarii de azi ai înţelegerii cu Rusia sunt adversarii de ieri ai înţelegerii cu Germania. D. Flandin luptă azi cu exact aceiaşi oameni şi cu exact aceleaşi forţe cu care în 1930 lupta Aristide Briand.

E cel puţin picant să-l vezi astăzi pe d. Franklin Bouillon repetând de la tribuna Camerei discursul pe care îl rostea, cu aceeaşi violenţă şi cu aceleaşi argumente, în 1926, în 1928 sau în 1930. Cu o simplă deosebire: pe atunci inamicul era pe Rin, iar astăzi este pe Don.

Situaţiile sunt atât de simetric răsturnate, încât d. Léon Daudet a ajuns să pledeze – mai mult sau mai puţin deschis – pentru o concordie franco-germană. De dincolo de mormânt, umbra lui Briand trebuie să surâdă...

În fond, toate aceste jocuri polemice, deschise în jurul pactului cu Rusia, nu sunt decât reflexul luptelor de politică internă.

Dreapta franceză nu accepta să converseze împăciuitor cu Germania democrată, dar o face bucuros cu o Germanie fascistă.

La fel, înainte de 1914, stânga franceză detesta alianţa cu Rusia ţaristă, dar primeşte astăzi prietenia Rusiei Sovietice.

Dincolo de aceste reacţiuni de simpatie sau antipatie, rămâne însă un element mai substanţial şi mai durabil. Întrebarea ce se pune este dacă Orientul european există sau nu există pentru Franţa.

Mai precis, dacă marea Republică e dispusă să abandoneze Germaniei acest Orient, sau dimpotrivă ţine să aibă un cuvânt de spus aici.

La această întrebare credem că nu există două răspunsuri, ci unul singur. Căci în momentul în care Franţa ar lăsa drum liber antagonismului germano-rus, ea ar înceta să mai conteze în centrul şi Orientul european. Indiferenţa ei ar echivala cu o demitere şi cu o renunţare de a mai face politică pe continent.

Iată un aspect al problemei mai grav decât polemica dintre d-nii Franklin Bouillon şi Paul Boncour. Mai grav şi mai hotărâtor.

*

Telegrama care anunţă arestările recente de la Köln este simptomatică.

Guvernul german s-ar fi decis cu greu să aresteze din senin câteva zeci de persoane („peste 30", spune cam vag comunicatul), în frunte cu şeful organizaţiilor catolice, dacă n-ar fi fost obligat de o reală primejdie sau de un acces de panică.

Nimeni în Germania nu avea interes să tulbure atmosfera în plină Olimpiadă. Concursurile de la

Garmisch-Partenkirchen sunt calmante pentru întreaga politică internă germană. E o chestiune de prestigiu – şi nici un regim nu este mai sensibil la asemenea chestiuni.

Dacă totuşi aceste arestări au fost decise prin surpriză, ele nu pot fi fără gravitate. Comunicatul vorbeşte despre „ostilitatea faţă de statul naţional-socialist german".

Formula e lipsită de preciziune şi lasă deschisă poarta oricăror presupuneri. În orice caz, faptul în sine arată că forţa de rezistenţă a catolicismului este intactă.

Sub liniştea puţin cam îngheţată a situaţiei din Germania, câte conflicte nu persistă, chiar dacă nu se văd? Ele sunt deocamdată fără glas, dar nu fără realitate.

*

Criza de guvern de la Atena continuă. Cabinetul de concentrare, pe care logica parlamentară îl indică, e greu de realizat. Băgaţi de seamă că toată lupta se dă că între doi absenţi?

Condylis mort şi Venizelos expatriat conduc mai departe lupta dintre partide. Va fi greu să se treacă peste cadavrul unuia, va fi greu să se uite orgolioasa izolare a celuilalt... Sunt două obsesii de egală putere.

Care va fi soluţia nu se poate şti pentru moment. Reintegrarea ofiţerilor venizelişti domină criza şi o face acută.

În orice caz, trebuie remarcat curajul regelui George. I-ar fi fost uşor să opteze pentru dictatură. I-ar fi fost cu atât mai uşor, cu cât nu avea decât să menţină un regim pe care nu el îl crease şi de care deci nu el ar fi fost răspunzător.

A preferat însă un regim de libertate şi a făcut din primul moment credit sistemului parlamentar.

Anii pe care i-a trăit la Londra, în intimitatea şi la umbra unei mari dinastii democrate, i-au servit probabil de exemplu şi de îndemn.

De altfel, exemple putea găsi în istoria propriului său tron.

Nu putem prevedea desfăşurarea lucrurilor în noua Grecie regală, dar începutul este cu atât mai eroic cu cât este mai dificil.

ANTONET

Aflu abia acum, dintr-o gazetă pariziană despre moartea lui Antonet.

Numele acesta nu cred să vă fie cunoscut. Mie însă îmi spune foarte multe lucruri şi îmi evocă o sumă de amintiri.

Antonet era claun. Toate serile mele de circ sunt legate în memorie de apariţia lui strălucitoare, lângă grotescul său partener Beby.

Antonet şi Beby! Când apăreau în mijlocul pistei, simpla lor prezenţă ridica, în amfiteatrul imens a lui Cirque de Paris, valuri de aplauze şi râs.

Beby era gras, inform, necioplit, vorbea cu un sforăitor accent marseillez şi se împiedica la fiecare pas, în giganticii lui pantofi. Era o copilărie, dar când Beby cădea cu nasul în nisip, muream de râs.

Antonet reprezenta eleganţa, fantezia, invenţia, spiritul. Îl văd în costumul lui *pailleté*, alb de pudră, alb de reflexul metalic al mătăsii, alb sub bătaia refletoarelor.

Un cuplu de clauni este un lucru destul de simplu: unul reprezintă prostia, celălalt inteligenţa, unul candoarea mărginită, celălalt fantezia îndrăzneaţă.

Lângă greoiul Beby, Antonet era ameţitor de mobil, ameţitor de spontan. Zic „spontan" deşi l-am auzit de nenumărate ori repetând aceleaşi glume, cu aceleaşi cuvinte. Dar era în Antonet o sclipire ce dădea viaţă celor mai puerile efecte.

Volubilitatea lui era nervoasă, precisă, plină de ritm, plină de relief, plină de nuanţe. Pe cât de tari şi groteşti erau tumbele lui Beby, pe atât de fină era dialectica lui Antonet.

Cred că-i lipsea puţină tristeţe pentru a fi un claun perfect. Îi lipsea acea undă de emoţie, acea tresărire de dramă, care face geniul lui Grock.

Era ceva sec în Antonet şi replicile lui erau necruţător de inteligente. Bietul Beby era copleşit sub această ploaie de săgeţi invizibile care-i străpungeau lenea lui rumegătoare.

Orbitor Antonet. Sărea pe pistă cu paşi mărunţi şi repezi, cu piruete scurte şi repezi, cu gesturi întâi mecanice şi pe urmă unduioase. Silueta lui sclipitoare popula întreg circul, cu o risipă de imagini, care rămâneau suspendate undeva în aer şi după ce adevăratul Antonet dispărea după perdelele roşii din fund, prin dublul şir al livrelelor verzi.

Roşu aprins, verde aspru,alb violent – culori de circ, ce copilăreşte le-am iubit! Mi se păreau feerice, îmbătătoare, somptuoase! Mi se părea că intru cu ele într-o lume de vis! Şi instrumentele eroice de alamă, care „atacau" uvertura sau marşul, nu erau decât replica sonoră a culorilor.

Nimic mai sfâşietor şi mai comic decât o trompetă care, în momentele de tensiune, înaintea saltului mortal, devine patetică ... Sunetul este spart şi tulbure.

Mă bucura în spectacolul de circ sănătosul lui prost gust. Totul trebuia să fie acolo expresiv şi direct. De aceea fanfara, de aceea culorile tari, de aceea costumele fastuoase.

În viaţa de fiecare zi, totul e atenuat. La circ, lucrurile sunt văzute cu ochianul şi nu îmbătrânim niciodată destul de mult, pentru a pierde gustul de a privi printr-un ochian.

Revăd caii d-lui Loyal împănăşaţi ca într-un tablou de Uccello, orgolioşi, festivi, nechezând la şuierul mai mult mângâietor, decât sever al bicelor, revăd mingile şi flăcările zburătoare ale lui Rastelli, sustrase legii gravitaţiei, revăd trapezele celor 3 Colona, dansând în aer un dans ce înşela moartea, revăd o armată întreagă de scamatori, acrobaţi, dansatoare, mâncători de foc, echlibrişti, atleţi, – şi revăd în acest bal de amintiri colorate, ultima piruetă a lui Antonet cu tichia în mână, cu surâsul pe buzele lui fardate, surâsul ca un salut întors copilăriei noastre fără moarte ...

HAIG ACTERIAN: *PRETEXTE PENTRU O DRAMATURGIE ROMÂNEASCĂ*

Pretextele pe care le publică d. Haig Acterian sunt un insuficient prilej de a vorbi mai pe larg despre personalitatea autorului lor.

D. Acterian a scris poezie şi eseu, a făcut teatru şi a lucrat în cinematografie – în toate aducând o generoasă curiozitate intelectuală şi în acelaşi timp, un surprinzător simţ de maturitate şi echilibru.

Într-o genereaţie cu frumoase dar zăpăcite calităţi, d-sa reprezintă, mi se pare, o liniştită conştiinţă de muncitor, fără grabă şi fără improvizaţie. Dacă aş fi sigur că mă voi face bine înţeles, aş spune că ce stimez înainte de orice în acest intelectual este lipsa lui de vervă. Lipsă de vervă nu însemnează lipsă de spontaneitate şi în nici un caz de imaginaţie. Dar e ceva aspru şi colţuros în Haig Acterian, ceva lent şi reţinut în gândirea sa. Puţini oameni îmi dau o mai precisă impresie de mare bogăţie interioară, nu îndeajuns adusă la lumină din lipsă de facilitate verbală.

Ceea ce l-a orientat pe Haig Acterian spre teatru şi mai ales spre regizorat cred că a fost o necesitate de expresie plastică. Acest reflexiv avea nevoie să-şi vadă gândurile. „Eu am văzut idei!", cum spune versul orgolios al d-lui Camil Petrescu.

A văzut Haig Acterian idei? Nu ştiu. În orice caz pentru a le vedea, s-a decis să facă teatru. E o inteligenţă care fuge de abstract şi care tinde instinctiv spre spaţiu, spre decor – cu un cuvânt spre expresia concretă.

Toate acestea aş vrea să le spun mai amplu şi mai nuanţat. Dar pentru a le expune aş avea nevoie nu de un pretext, ci de un obiect, de o realitate, de o operă de creaţie.

Fără să nesocotesc valoarea micului volum pe care ni-l oferă, trebuie să spun că el este prea sumar

față de personalitatea mult mai complexă a autorului. Prea sumar și – în același timp – prea lipsit de unitate.

În 131 de pagini, d. Acterian publică un eseu „despre tragic", o serie de „pretexte pentru o dramaturgie românească" (ce împrumută titlul volumului întreg) și mai multe „note pentru drama și arta dramatică", pentru ca să nu mai socotim cuvântul introductiv al lui Gordon Craig.

Din toate aceste pagini, cam disparate prin subiectul lor, ar fi greu să degajăm o singură linie. Comentariul nostru ar fi nevoit să se rezume la diverse aspecte sau detalii, considerate izolat.

Nu e de exemplu arbitrară reunirea „eseului despre tragic" cu „pretextele" și „notele", pe care le precede? Lectura se frânge aici – și suntem brusc introduși în alt ciclu de idei.

Rezultă de aici o impresie de fragmentar, care face din cartea d-lui Acterian mai mult o operă de sugestii, decât una de expunere critică.

Ideea în sine, pe care se sprijină eseul său despre tragic, este incontestabil interesantă, și toate consecințele ei în explicarea lui Eschil față de ceilalți tragici greci sunt revelatoare. Dar d. Acterian e injust cu sine, căci schițează prea schematic, prea eliptic un subiect nesfârșit mai larg. Concizia sa este excesivă – și am fi bucuroși să vedem tema tragicului reluată.

Recunosc că în înțelegerea elementelor strict de teatru din volumul d-lui Acterian, eu sunt prost plasat. (Cu atât mai prost plasat, cu cât mă aflu în cadrul unei cronici literare).

D. Acterian vorbește de dincolo de rampă, iar eu îl ascult din stal. Optica este total diferită.

D. Acterian crede în tehnică. Elementele de teatru pentru d-sa sunt scena, actorul, lumina, decorul. Când d-sa aşteaptă o renaştere a teatrului românesc, de aici o aşteaptă.

În ce mă priveşte nu văd dimpotrivă decât o singură renaştere creatoare a literaturii dramatice. Restul se realizează prin consecinţă.

Tot ce scrie d. Acterian despre destinul teatrului nostru i se poate reduce la o singură propoziţiune: *trebuie creată o tehnică dramatică românească* !

Ori, impresia mea e că o tehnică nu se creează. Ea se desprinde din materialul de viaţă, pe care îl ordonează.

Întâi este Caragiale – şi pe urmă vine tehnica interpretării lui.

Nu văd, nu înţeleg, o tehnică de teatru în abstract. Văd o operă dramatică şi înţeleg că ea cuprinde un stil ce trebuie exprimat scenic. Altă tehnică – instrument autonom de text – mi se pare că nu poate fi decât o schemă sterilă.

De altfel mi se pare că noţiunea aceasta de „tehnică dramatică" şi mai ales de „tehnică dramatică românească" este neprecizată suficient în volumul d-lui Acterian.

Oamenii de meserie înţeleg mult mai uşor. Calitatea mea de spectator sau cel mult de critic literar îmi dă dreptul să înţeleg mai puţin bine.

D. Acterian preconizează o întoarcere la inspiraţia autohtonă. Cum e vorba despre tehnica teatrală, mărturisesc că acest deziderat etnic mi se pare cam vag. Există vreun mod „autohton" de a-l juca pe Shakespeare?

D. Acterian cere „spirit, tehnică şi artă originală". Le cere chiar cu o anumită violenţă. „Nu putem ajunge aici decât azvârlind de pe noi toate ţoalele străine."(p. 49).

Ideea este complectată în altă parte, la fel de exclusiv „ ...numai în ţăran, la sat, în ţarină zace întreg materialul ce trebuie exploatat" (p. 64).

D. Acterian e prea atent şi lucid, ca să nu vadă că aceste deziderate au rădăcina în sămănătorism. De aceea se grăbeşte să se desolidarizeze – şi o face în termeni netezi. „Nu e vorba de o tehnică, formă de artă etnografică sămănătoristă" (p.49)

Sau, în altă parte, cu totul reprobativ. „Etnicul nu este integral, aşa cum există în creaţia searbădă şi lipsită de vlagă şi interes a sămănătorismului" (p.67).

Dar dacă protestele antisămănătoriste ale d-lui Acterian sunt foarte categorice, ideile sale ni se par mai neclar despărţite de şcoala de la 1906.

Ca să-l necăjim vom spune că d-sa este un sămănătorist, fără voie. Şi o vom spune nu numai pentru a-l necăji, ci şi pentru a-l îndemna să revină asupra unor chestiuni esenţiale pentru teatru nostru şi în genere pentru cultura noastră.

Pretextele pentru o dramaturgie românească sunt o carte ce invită la gândire. Ele aduc puţină nelinişte, puţină pasiune într-un domeniu sufocat de obişnuinţe vechi şi de lene permanentă.

E o carte de curaj şi o carte de iniţiativă. Ea formulează sau te obligă să formulezi o sumă de întrebări cărora e indiferent dacă le răspunzi ca autorul, sau altfel decât el.

L'ENNEMI PUBLIC NO. 1

Un loin télégramme „Rador", publié par tous les journaux d'hier, nous parle d'un projet de censure cinématographique, déposé ces jours-ci à la Chambre française. Il paraît que les députés sont alarmés par l'influence démoralisatrice de l'écran. Ils estiment que la jeunesse d'aujourd'hui est trop légère, trop corrompue, trop immorale et que tout cela n'est que la conséquence malheureuse des films.

Décidément, le cinéma n'a pas de chance. Chaque fois qu'on parle de la crise morale, on n'oublie pas de le dénoncer. Il est la cause première de tous les maux, de tous les vices, de tous les péchés. Si on ment, si on vole, si on tue – le cinéma est là pour tout expliquer. La révolte morale commence toujours par une attaque contre ce véritable „ennemi public".

Nous aussi nous avons eu nos crises de sensibilité morale aiguë et elles ont toutes commencé par la même révolte anti-cinématographique. Vous vous rappelez probablement l'affreux crime commis il y a deux ans par trois élèves d'un lycée de Bucarest. La stupeur, l'écœurement, la désolation générale furent suivis par un seul cri de vengeance: à bas le cinéma!

Cette solution me paraît un peu simple et – faut-il le dire! – un peu hypocrite. Rendre le film coupable de nos vices c'est refuser d'accepter notre responsabilité directe. Je ne sais pas si la jeunesse d'aujourd'hui est plus immorale que la jeunesse d'autrefois. J'ose ne pas le croire. On ne connaît pas de génération – jeune ou vieille – qui ait abusé de la vertu. Mais de toute façon, il me semble que

l'humanité n'a pas attendu la découverte du cinéma pour inventer le crime, le désordre moral et le vice. Cette humanité est quand même un peu plus vieille que la Paramount. Et il n'est pas du tout sûr que Caïn soit allé au cinéma avant de tuer Abel. La Bible oublie de nous le dire.

Comme c'est simple et comme c'est malin d'expliquer le tragique humain, ses obscurités, ses déplorables mystères, ses angoisses et ses obsessions par l'influence du cinéma. Et comme la solution est facile, comme elle est énergique et claire! Détruisez le cinéma et vous aurez une humanité pleine de candeur! Détruisez-le et la paix morale régnera sur terre! Voyez-vous, il ne faut pas douter de la bonne volonté des législateurs moralistes. Leur optimisme est sympathique. Seulement leur psychologie nous paraît un peu sommaire.

Si les jeunesses du temps présent vivent dans le désarroi, dans l'inquiétude, dans l'angoisse – il y a peut-être d'autres questions à poser, d'autres questions qui concernent l'organisation sociale, la justice sociale, la directive spirituelle de notre temps, tout le drame de l'existence moderne...

Oui, mais voilà des choses autrement difficiles.

N'est-il pas bien plus sage de crier: à bas le cinéma!

C'est clair et c'est vite fait.

CHESTIUNI DE POEZIE

Am remarcat zilele trecute într-o notă de breviar, paginile de exegeză poetică, pe care le

publică în ultimul număr al „Revistei Fundaţiilor", d. Emil Gulian.

E un studiu nu prea întins ca proporţii, dar de o pătrundere şi o limpezime cu totul excepţionale.

Dacă-l punem în legătură cu un alt eseu asupra poeziei, semnat de d. Vladimir Streinu şi apărut într-un număr anterior al acestei reviste (octombrie 1935) – trebuie să observăm că de la un timp se precizează în critica noastră o directivă „antimodernă" surprinzător de severă. Ea este cu atât mai demnă de interes, cu cât porneşte nu dintr-un îngust spirit de rutină, ci, dimpotrivă, dintr-o înţelegere substanţială a chestiunilor de poezie.

Nu cred că studiile d-lor Streinu şi Gulian sunt fapte izolate. Coincidenţa lor de atitudine critică e mai mult decât un simplu accident.

Aş vrea să subliniez semnificaţia acestor „luări de poziţie" – şi mi se pare că nu pot face o mai bună intrare în materie, decât transcriind o notă pe care eu însumi o scriam acum doi ani pentru o revistă de tineri poeţi.

Sunt bucuros astfel să adaog textelor d-lor Vladimir Streinu şi Emil Gulian, un text ce se înscrie în acelaşi ciclu de idei: " Poezia românească trece printr-un moment îngrijorător. Se scrie prea mult şi se scrie prea bine. Foarte rar veţi întâlni în revistele tinere – şi sunt atât de multe! – un poem stângaci sau ridicul. Nivelul lor general este surprinzător de ridicat. Şi nu mă gândesc numai la tinerii poeţi pe care volumul, presa şi consensul critic i-a confirmat, ci şi la acei tineri care se află la debut şi care aşteaptă, în pragul anilor douăzeci, să li se deschide porţile.

Fără dibuiri, fără erori, fără dificultate. Producţia curentă de poeme este de aceea abundentă, egală şi plină de vizibile calităţi (cărora nu le reproşez decât că sunt prea vizibile).

Poate vă bucură această fecunditate. Pe mine mă îngrijorează. E un abuz de uşurinţă literară – şi uşurinţa nu este nicăieri mai suspectă decât în poezie. Se poate spera foarte mult de la un debut confuz, încâlcit şi nesigur. El ascunde uneori mari resurse de sensibilitate care, până să-şi găsească expresia justă, se dă cu capul de toţi pereţii cuvintelor. Nu e nimic de sperat însă de la un debut perfect. De cele mai multe ori, e un semn de vid caligrafic, un simptom de precoce deprindere tehnică, dincolo de care nu e nimic de relevat, nimic de găsit.

Mi-ar fi foarte uşor să enumăr schemele de care uzează poezia noastră tânără. Inversiuni sintactice, construcţii eliptice de frază, abrevieri de expresie – toate formând un aşa zis stil abstract, stil modern, stil eliptic. Sunt forme şi formule care descind direct din Arghezi, Ion Barbu, Camil Baltazar, Adrian Maniu sau Ilarie Voronca – din Arghezi mai ales – şi care terorizează acum vocabularul, gramatica şi sintaxa liricii tinere.

Multe din aceste forme de stil au avut la început o putere de expresie reală prin noutatea lor, mai mult seducătoare decât adâncă, dar în orice caz inventivă. Inversiunile argheziene, uşor arhaizante, îşi păstrează poate şi astăzi calitatea.

N-ar trebui să ne lăsăm însă înşelaţi. O invenţie verbală nu este mai mult decât o invenţie verbală. Ea poate să pună în valoare o emoţie, dar nu o poate

înlocui. Jocul pur verbal este un amuzament, o înşelăciune, o stupiditate. În absenţa emoţiei, se pot face rebusuri sau farse. Artă, în nici un caz. Nu dispreţuiesc valoarea problemelor tehnice în artă şi cu atât mai puţin în poezie. Observ însă că ele sunt de gradul al doilea şi totdeauna subordonate materialului pe care îl lucrează. Trebuie făcută neapărat o distincţie între «stil» şi «procedeu» – stilul fiind expresia organică, în timp ce procedeul rămâne exterior, mecanic, impersonal. Toate procedeele sunt plate, fără valoare şi fără sens – toate fără excepţie. «Procedeul Ion Barbu» nu este în nici un caz mai interesant sau mai valoros decât «procedeul Bolintineanu». Acest procedeu foarte simplu ar trebui menţinut în atenţia tinerilor poeţi de azi.

Căci există o platitudine poetică modernistă, după cum există o platitudine poetică academică. A scrie ca Adrian Maniu, nu este mai onorabil decât a scrie ca Mircea Dem. Rădulescu. Poezia revoluţionară, poezia modernistă, poezia abstractă – sau cum vreţi să-i mai spuneţi – îşi are Mircea Dem. Rădulestii ei, la fel de banali, la fel de inexpresivi, la fel de triviali.

Există o platitudine a poeziei abstacte, există o trivialitate a ei. Nu se vede, sau nu se vede deocamdată, pentru că nu ne-am deprins deopotrivă cu versul modern, cum ne-am deprins cu alexandrinul declamator. Dar se va vedea într-o zi.

Iată de ce suspectez uşoarele victorii, pe care tinerii poeţi actuali le repurtează. Nu sunt victorii şi mai ales nu sunt ale lor. Se lasă prea lesne pe seama schemelor, pe seama procedeelor şi, păcăliţi de

aspectul lor «revoluţionar», nu-şi dau seama că un loc comun genial, tot un loc comun este.

După ce ai întârziat o bună bucată de timp în această poezie de abstracţii verbale – foarte îndemânatec uneori – şi după ce obosit de ele, îţi dai seama cât carton, câtă apă şi câte proaste culori sunt în această artă prea facilă, o întoarcere de moment către un poet «cuminte», este nu numai odihnitoare, dar instructivă.

Vă propun o recitire din Francis Jammes. V-o propun ca să vă scandalizez, dar şi ca să vă spun acest lucru simplu: la o depărtare de 30 de ani, toate revoluţiile artistice mor, nelăsând în urma lor decât ceea ce a fost emoţie şi adevăr.

Îmi dau seama că aceste puţine rânduri sunt riscate. N-aş vrea să se creadă că sunt un reacţionar literar. Nu pentru că m-aş teme, ci pentru că nu sunt."

ECCLESIA!

Les funérailles laïques de Jacques Bainville furent une étrange chose. Ce croyant, ce catholique, ce bien-pensant fit son dernier chemin sur terre suivi par des jaquettes unies et par des habits verts. Aucune soutane. La croix lui a été refusée. L'absoute ne lui fut pas donnée. Autour de ce cercueil, l'église est restée muette. Son silence nous paraît plus puissant que sa voix, son absence plus solennelle que sa présence.

Il ne faut pas être un croyant – et, quant à moi, j'avoue humblement ne pas l'être – pour comprendre tout ce qu'il y a de force, de résistance, de ténacité dans ce silence. Il est implacable, à force d'être indifférent. Quand le Vatican a prononcé l'excommunication de l'„Action française", le verdict nous parut assez léger pour une organisation politique de lutte. Les foudres de Rome n'étaient que symboliques. Ils frappaient dans une région invisible et – pour certains sceptiques – incertaine.

Il était assez curieux de voir un parti de droite – le parti de la monarchie, de la noblesse et des salons, un parti qui devrait appartenir à l'église au moins par obligation sociale, sinon par vocation religieuse, il était assez curieux de le voir mis en dehors du catholicisme. La situation était plutôt paradoxale que nuisible. Aussi l'„Action" de MM. Maurras et Daudet la supporta avec bonne humeur.

D'ailleurs, les chefs de l'A. F. n'avaient pas un trop fort penchant vers le mysticisme. M. Charles Maurras est un rationaliste froid et sévère pour qui l'église pourrait être un bon instrument politique. Quant à M. Léon Daudet son esprit rabelaisien n'est rien moins que dévot. Le verdict religieux de Rome risquait de passer inaperçu. Aucune Canossa n'était à craindre ou à espérer.

Les excommuniés, les infidèles, les hors-la-loi n'avaient pas de crise de conscience. Mais l'église ne sait pas polémiser. Elle sait attendre. Sa force est de se taire. On a beau d'être sceptique – et nous le sommes – ce silence n'est pas moins éloquent. Il ne fait pas grand bruit dans la vie, mais il résiste devant

la mort. Et alors, on commence de l'entendre un peu....

L'église n'est pas indignée. Si elle l'était, son adversité serait plus agressive peut-être, mais plus humaine sûrement. On peut discuter avec l'indignation. On peut lui répondre. Mais que faire devant l'impossibillité? Que faire devant un visage fermé qui vous refuse toute réponse, tout signe, toute marque de vie? Est-il vivant? Est-il mort? Est-il sourd? Dort-il? Pense-t-il? Aucune réponse, que cette inhumaine sévérité, dont on pourrait supporter les foudres, mais dont on craint l'inexpressif silence.

Elle est un terrible psychologue cette vieille, âpre et silencieuse Ecclesia.

ALAIN: *SENTIMENTS, PASSIONS ET SIGNES*

Dintre moderni, Alain mi se pare singurul care redă eseului funcţiunea sa iniţială. Scrisul său coboară în linie directă din Montaigne. Este o filiaţie ce se poate cunoaşte în totul: în psihologie, în stil, în gramatică, în preocupări. Mai ales îl apropie de Montaigne diversitatea spectacolului uman, la care asistă şi pe care îl înregistrează în cele mai mărunte aspecte.

Materialul lui Montaigne era omul şi viaţa. Nu un om teoretic şi nu o viaţă abstractă, ci omul de pe stradă şi viaţa de fiecare zi. Nu este nimic în „condiţiunea umană" care să nu-l intereseze. Mâncarea, îmbrăcămintea, vinul, munca, amorul,

superstiţiile, limbajul, somnul, banii – totul fără deosebire, de la cele mai nobile până la cele mai plate lucruri, totul e demn de curiozitatea şi meditaţia lui.

„C'est ici un livre de bonne foi, lecteur. Il t'advertit des l'entrée, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée."

Cuvintele acestea ar putea servi şi de introducere la lectura lui Alain.

Evident, pentru Montaigne este o „conversaţie despre viaţă". Definiţia pare simplă, dar o cred întreagă. Nu altceva este eseul pentru Alain – cu deosebirea doar că scrisul său e mai puţin confesional. Simt uneori catedra în cărţile lui. Simt obişnuinţa de a explica lucrurile, fără a se lăsa prea mult angajat de ele. Montaigne este mai direct şi mai imprudent. Contactul personal cu el merge până la familiaritate.

Cu această singură nuanţă, Alain este continuatorul *Eseurilor* de la 1580. E un Montaigne trecut prin Descartes şi prin Marea Revoluţie.

Într-un studiu ar fi nespus de interesant să precizăm această paralelă. Este de scos un întreg capitol despre sintaxa lui Alain în legătură cu sintaxa lui Montaigne, tulburător de asemănătoare. Exerciţiul ar fi, sunt convins, captivant – dar el depăşeşte cadrul rubricii noastre.

De altfel, ar fi o greşeală să limităm paralela Montaigne – Alain la o simplă chestiune de stil. Identitatea de spirit şi de preocupări este mult mai importantă şi mai profundă.

Sentimente, pasiuni şi semne, acest titlu de carte, nu este el însuşi un rezumat al *Eseurilor* şi nu indică el materialul lor cel mai larg?

Există în acest volum un cuvânt care mi se pare că precizează de minune obiectivul operei lui Alain: „*ce travail de retrouver tout l'homme*" (62). A-l regăsi pe om, a-l regăsi şi a-l înţelege în integritatea lui, iată toată gândirea lui Alain.

În politică sau în economie, în literatură sau în plastică, în filozofie sau în fizică, Alain rămâne mereu în căutarea omului şi a vieţii. Astfel se explică pe de o parte diversitatea domeniilor în care scriitorul acesta gândeşte – iar pe de altă parte impresia de unitate organică pe care opera sa o păstrează, în ciuda planurilor ei atât de numeroase. Alain, critic literar, nu face altceva decât să continue în poezie gândirea lui Alain doctrinar politic. Economist (*Propos d'Economie*), sau estetician (*Système des Beaux-Arts*), sau metafizician (*Les Dieux*), sau moralist (*Propos sur l'Education*), el rămâne mereu un umanist, care, într-adevăr, potrivit vorbei celebre, „nimic din ce este omenesc nu socoteşte străin de sine".

„...Umanitatea revine astfel la natura sa imuabilă; patru membre, doi ochi, două urechi, un nas – nu vom ieşi de aici. Aceeaşi inimă, aceleaşi pasiuni de la vârsta de piatră, aceeaşi fericire, aceeaşi înţelepciune, aceleaşi virtuţi – nu vom ieşi de aici" (p. 61).

Aproape acelaşi lucru se găseşte undeva în Montaigne: „*Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition*".

Încrezător în identitatea omului cu el însuşi, Alain nu crede mai puţin şi nu iubeşte mai puţin diversitatea. Legile generale de viaţă şi de simţire

sunt puţine şi simple. Formele lor individuale sunt nesfârşite. A cunoaşte sufletul omenesc nu este altceva decât a şti să-l descoperi sub cele mai variate şi mai capricioase avataruri. „*J'aime Ies différences et Ies variétés*", spune Alain. Le iubeşte nu numai pentru că ele dau mişcare şi ritm spectacolului vieţii, dar pentru că ajută propriei lui cunoaşteri. Un caracter diferit de al nostru este un criteriu, un punct de reper, o oglindă. A iubi şi a încerca să înţeleagă diferenţele de psihologie sau de temperament e pentru Alain un act de modestie, dar şi unul de verificare.

Nimic în această lume nu poate fi mai dramatic, mai delicat şi mai secret decât comunicarea unui om cu alt om. Dincolo de marile lor deosebiri de gândire şi sentiment trebuie să fie o punte, cât de fragilă, cât de nesigură, pentru înţelegere. „*C'est un grand art de reconnaître en chacun cette partie du pont, en quelque sorte, sur laquelle on peut passer*".

Ceea ce face marele farmec al lui Alain şi ceea ce îţi dă – citindu-l – o impresie de securitate şi de simpatie este totala lui lipsă de fanatism. Nu ştiu dacă e un sceptic. Iubeşte prea mult viaţa pentru a fi unul. Dar nu este în nici un caz un om asupritor prin siguranţa opiniilor lui. E totdeauna o margine lăsată liberă pentru întrebări, pentru îndoială, pentru nuanţe. „*Il faut que le doute suive la certitude comme son ombre. Il est le sourire de l'ésprit*" (p. 266).

Această degajare faţă de certitudinile sale personale este politeţa lui Alain faţă de ceilalţi oameni. Cred că nu printr-o simplă întâmplare,

politeţa este una din temele familiare ale lui Alain. Ea exprimă într-un joc foarte suav şi sentimentul de singurătate al omului, şi legăturile lui cu societatea. Este un mijloc de apărare şi este în acelaşi timp unul de comunicare. Este o fereastră cate te desparte sau te apropie de lume, după cum o deschizi sau o închizi.

Alain ne invită să cugetăm alături de el — fără să ne oblige a cugeta întocmai ca el – la o sumă de lucruri, ce ni se par foarte vechi sau foarte simple, dar în care el descoperă aspecte noi, raporturi neaşteptate, semnificaţii posibile.

Un gest cotidian – salutul, de exemplu, sau strângerea de mână – deschide o serie de imagini sau înţelesuri pe care nu le vedeam din lipsă de atenţie.

Aş spune că gândirea lui Alain „dezautomatizează" viaţa – în sensul că ea descoperă în o mulţime de fapte, care prin repetiţie sau obişnuinţă au devenit mecanice, expresiunea lor originară. De aceea, în alegerea temelor lui de meditaţie, Alain merge bucuros către banalitate.

Ne va vorbi despre căsnicie, despre certurile dintre bărbat şi femeie, despre modă, despre costume, despre vin – tot subiecte ce ni se par fără interes – dar în acest univers domestic va şti să afle şi să aducă la lumină resorturi sufleteşti atât de complexe, atât de fine, încât platitudinea vieţii zilnice ne va apărea drept un teren necunoscut, unde mari zăcăminte de emoţie stau sub povara indiferenţei noastre.

Un moralist, un bun cunoscător al inimii omeneşti, un poet, un înţelept şi un prieten – iată ce este Alain.

L'OPÉRA ROUMAIN: TAÏNA, *BALLET-PANTOMIME. SCÉNARIO DE S. M. LA REINE MARIE. MUSIQUE DE M. ANDRICOU. UN FESTIVAL WAGNER À LA PHILHARMONIQUE.*

Un beau scénario, une musique inégale et un mauvais spectacle – voici ce que fut la seconde première de l'Opéra Roumain, ce ballet pantomime représenté samedi dernier. Un beau scénario. On le doit à S. M. La Reine Marie, qui prouve encore une fois son penchant littéraire pour les éléments féériques du folklore roumain. Il y a dans la littérature de la Reine Marie un côté fantastique, fabuleux, un sentiment de l'irréel et du légendaire, surprenant dans l'ensemble de son œuvre. Car la Reine est aussi une observatrice très exacte de la vie (comme elle l'a brillamment montré dans ses Mémoires*), un bon psychologue et un mémorialiste de remarquable clarté. Pourtant, ces qualités objectives n'empêchent nullement le sens de la poésie et du rêve. Le rêve joue un très grand rôle dans l'œuvre de la Reine, un rêve qui cherche ses sources dans la mythologie populaire, dans le folklore poétique, dans l'imagination des contes.*

C'est à cet amour pour la légende et pour le fantastique que nous devons le scénario du ballet Taïna, *scénario qui n'est que la vision dramatique, la vision scénique d'un conte.*

Des trois actes du scénario, le premier et le dernier ont une logique parfaitement théâtrale: c'est-à-dire une action, un enchaînement rigoureux des épisodes, une grande scène, un dénouement. C'est le

coté „pantomime" du spectacle. Le second acte revient au „ballet" et il se place dans la pure fantaisie – élibérée de toute obligation théâtrale. C'est un changement de style et de rythme, si brusque et si hardi, qu'il donne à l'ensemble de l'œuvre une inégalité d'expression peut-être, mais aussi une fraîcheur et une spontanéité émouvantes.

Une musique inégale. M. Mihail Andricou a écrit pour ce scénario une musique, qui contient des pages d'une charmante simplicité. Surtout dans le premier acte. Nous avons moins aimé la musique du second qui nous parût lourde quand elle voulait être grave et confuse quand elle essayait d'être fantastique. Ajoutons une certaine facilité d'inspiration „exotique" dans les danses du troisième – pour finir avec nos réserves. „Réserve" c'est un mot qu'il faut prendre ici dans son sens le plus propre. Nous voulons dire que nous nous réservons le droit de réentendre la musique de M. Andricou pour vérifier et pour compléter l'impression d'une première audition, tout à fait insuffisante pour une œuvre de telle ampleur.

Si cette musique nous paraît manquer de relief et de mobilité dramatique, il n'est pas moins vrai que certaines de ses pages nous ont retenus par leur solide construction symphonique et aussi par la sincérité de leur inspiration. Espérons que nous aurons un jour l'occasion d'y revenir. Un mauvais spectacle. Est-ce la faute de la mise en scène? Est-ce la faute de la chorégraphie?

Nous croyons qu'il faut faire un juste partage et qu'il faut rendre M. Const. Pavel et Mme Véra

Karali également responsables. Ils ont parfaitement collaboré pour chasser le rêve et pour réaliser la platitude. M. Pavel croit-il qu'une pantomime est tout simplement une comédie parlée dont on n'arrive pas à entendre les paroles? Nous n'avons jamais vu des acteurs plus volubles, plus éloquents, plus agités, plus loquaces et plus rhétoriques que les acteurs de M. Pavel. Ils avaient une folle envie de tout expliquer et leur jeu n'était qu'une interminable conversation.

Quant à la chorégraphie, il nous semble qu'il faut faire exprès pour réaliser tant de banalité quand le texte vous offre tant de richesse. Un manque absolu d'imagination a réglé les danses puériles, lourdes, inexpressives. Nous nous sommes bien amusés en regardant surtout la „danse des rouleaux". On fait bien mieux dans les revues du „Carabouch" ou de „Alhambra". Mais nous avons souffert pour tout ce qu'il y avait de manque de piété et d'émotion dans ce spectacle.

*

Nous ne vous apprendrons pas une très grande nouveauté, en vous disant que M. Alfred Alessandresco n'est pas le meilleur interprète de Wagner que nous ayons. M. Alessandresco est un musicien délicat et pâle – ce que Wagner n'est point. Le festival wagnérien de jeudi n'était donc pas trop wagnérien. Nous l'avons écouté avec sympathie pour les efforts louables du chef d'orchestre et avec la volonté très sincère de ne pas en souffrir. Il y avait au programme des fragments de Lohengrin, *du* Vaisseau fantôme, *du* Crépuscule des dieux *et de la* Walkyrie. *Les solistes du concert furent Mme Mimi Nestoresco*

et M. Stefanesco-Goanga, deux chanteurs excellents et deux bons interprètes du répertoire wagnérien. En somme, une soirée instructive pour le grand public.

REVERSUL CRITICII

D. E. Lovinescu ne prezintă într-un foileton publicat în „Adevărul", „un nou Ion Creangă" în persoana unui tânăr debutant, Ion Iovescu.

Numele ne este cu totul necunoscut, dar girul criticului e impunător.

D. Lovinescu, de obicei reticent găseşte de astă dată termeni puternici de laudă, ba uneori de entuziasm.

Aşteptăm cu o legitimă curiozitate să luăm cunoştinţă cu descoperirea sa literară. Obişnuita sa prudenţă critică nu putea fi dezarmată, decât de calităţi într-adevăr excepţionale. D. Lovinescu, încercat cititor de manuscrise, nu poate risca prea mult cu un debut incert. Cum singur o spune, răspunderea sa morală este angajată.

Îl vom ceti deci cu interes pe tânărul său fin literar, nădăjduind să găsim într-adevăr în d-sa pe acel „nou Ion Creangă", anunţat de d. Lovinescu.

Dar nu valoarea literară a acestei descoperiri ne interesează deocamdată (valoare pe care nu o putem încă verifica), ci gestul în sine. E un gest generos. E un gest stimulator. Este reversul creator al criticii.

Critica are faima de a fi un exerciţiu sterp – iar criticul trece drept un om închis şi pizmăreţ. Nu de

mult ceteam în nu ştiu ce foaie de foc, că critica nu e altceva decât răzbunarea sterilităţii împotriva creaţiei. Stupiditatea aceasta este veche şi bine înrădăcinată.

Dimpotrivă, noi credem că critica este un fapt de înţelegere şi prin consecinţă un fapt de generozitate. În cele mai violente atacuri critice, atunci când ele sunt de bună credinţă, se poate vedea un mobil de curiozitate intelectuală şi de simpatie umană.

Şi pe urmă, în critică, nu este numai satisfacţia morală de a denunţa falsele valori, ci tot atât de vie, tot atât de activă – bucuria de a scoate la lumină o idee necunoscută, un talent ignorat, un nume nou.

Nu vi se pare emoţionant faptul că un om de vârsta, de situaţia, de solemnitatea şi – de ce să n-o spunem? – de blazarea explicabilă a d-lui Lovinescu, găseşte timp ca să citească un manuscris de 1000 de pagini, găseşte destulă tinereţe pentru ca să se înflăcăreze la această lectură şi destulă energie pentru ca să meargă din editor în editor, cu manuscrisul în mână, până reuşeşte să-l impună? Nu e aici un semn minunat de pasiune literară şi de încredere în tinereţe?

O spun cu atât mai bucuros cu cât faţă de opera – şi de critic, şi de romancier – a d-lui Lovinescu, am avut adesea rezerve foarte net exprimate. Cât priveşte cenaclul pe care d-sa îl menţine cu o stăruinţă şi o răbdare eroică, el a pierdut de mult acea forţă creatoare, din timpul d-lor Camil Petrescu, F. Aderca şi Ion Barbu.

Nu sunt un familiar al „Sburătorului" şi nici un admirator disciplinat al şefului său, dar curajul cu care d. Lovinesacu îşi asumă „răspunderea morală"

recomandând un tânăr scriitor cu desăvârşire necunoscut, este – fără exagerare – emoţionant.

Aceasta şi este de altfel singura selecţiune posobilă în ordine literară. Literatura este un domeniu cu toate porţile vraişte. Accesul tiparului este atât de facil, atât de lipsit de control, atât de la îndemâna oricui, revistele şi ziarele sunt atât de numeroase şi atât de puţin exigente, încât confuzia valorilor este absolută.

„Coşul redacţiei" e o legendă. Nu există un coş al literaturii şi nu există „manuscrise nepublicate". Toate se publică mai curând sau mai târziu. Ajunge puţină perseverenţă şi oarecare răbdare.

În acest desmăţ tipografic, o singură cale rămâne deschisă unei reale vocaţii literare: aceea de a fi recunoscută şi impusă de un spirit de elită, care să poată vorbi cu autoritate.

Nimic nu este mai misterios şi mai delicat decât emoţia tânărului necunoscut, care bate la uşa unui om ales între toţi, ca să răspundă întrebărilor lui.

Brutalitatea de a nu răspunde acestui apel, nu este egalată decât de nobleţea de a-i răspunde.

O „CHESTIUNE DE POEZIE"... ŞI URMĂRILE EI
O scrisoare a d-lui Mircea Dem. Rădulescu şi un răspuns

Directorul „Rampei" d. Scarlat Froda a primit din partea d-lui Mircea Dem. Rădulescu o epistolă, pe

care mi-a făcut plăcerea să mi-o comunice, întru cât se referea la un articol al meu

L-am rugat pe d. Froda să permită publicarea acestei scrisori, nu numai „în baza dreptului de apărare" ci şi pentru a-mi da astfel prilejul unei necesare precizări.

Dăm mai jos, atât epistola d-lui Mircea Dem. Rădulescu cât şi răspunsul meu.

Iată scrisoarea d-lui Mircea Dem. Rădulescu.

Un domn Mihail Sebastian care iscăleşte articole prin „Rampa" îşi permite într-un articol intitulat, Chestiuni de poezie *aprecieri – pe care le socotesc lipsite de bună cuviinţă – asupra operei mele literare.*

Acest domn scrie printre altele: „Poezia revoluţionară, poezia modernistă, poezia abstractă, sau cum vreţi să-i mai spuneţi, – îşi are Mircea Dem. Răduleştii ei, la fel de banali, la fel de inexpresivi, la fel de triviali".

Somez pe numitul domn să precizeze de ce sunt trivial!

Trivial e dumnealui.

Altfel nu-mi pot explica asemenea insolenţă la adresa mea.

Acest domn e sau analfabet, sau inconştient.

Dacă ar fi citit cel puţin manualele de clasele secundare ale literaturii contimporane ar fi putut să ia contact cu o parte din activitatea mea literară, cu tot ce am scris de vreo treizeci de ani încoace.

D. Sebastian care dă lecţii de „tehnică" poetică tinerilor modernişti, ar face bine să studieze cum se cade literatura română contimporană şi să

nu-şi mai permită şarje la adresa unor scriitori de talia mea.

Am văzut că e un sistem. Un sistem îndrăzneţ şi periculos.

M-am simţit însă, surprins, din liniştea mea modestă unde îmi văd de treburi şi necazuri, de atacul fără noimă al d-lui Sebastian care vrea să vândă castraveţi la grădinar.

N-am îngăduit până acum nimănui să aducă vreo jignire trecutului meu şi muncei mele literare.

Să-şi bage minţile în cap şi să-şi vază de proza dumnealui cotidiană, iar nu să profereze injurii la adresa scriitorilor români.

Asta ca chestie... şi atât deocamdată pentru domnul Sebastian.

Încredinţat că vei da cuvenita ospitalitate acestor rânduri, te rog să primeşti, încredinţarea vechei mele prietenii,

Mircea Dem. Rădulescu

Stimate Maestre, sunt informat că ne-aţi făcut aseară o vizită la redacţie şi nu vă pot spune profundul meu regret de a nu fi fost de faţă..

E o veche şi pioasă dorinţă a mea de a vă cunoaşte şi nu o dată – în liceu – recitând în ora de română din versurile domniei voastre, am încercat să evoc, printre trâmbiţele lor eroice, chipul poetului. Voi fi foarte sincer şi vă voi mărturisi că lirica domniei voastre nu a fost în anii mei de adolescenţă, lectura mea exclusivă.

Citeam pe atunci din Arghezi, Blaga şi Bacovia. Spuneam (şi mă jenez să v-o spun tocmai

domniei voastre), spuneam seara, ca să nu mă audă nimeni, naive poeme de Albert Samain, lungi elegii de Francis Jammes, obscure cântece de Rimbaud. În sfârşit, începeam să-l descifrez pe Stephane Mallarmé...

În această societate de poeţi melancolici, vă rog să credeţi că versurile dumneavoastră detunau brusc ca un pocnet de armă. Eraţi, scumpe Maestre, un poet salubru, un poet energic, un poet optimist. Cu domnia voastră năvălea în poezie un aer sănătos, cuvinte dintr-o bucată, armonii zăngănitoare.

Deschideam un volum de Mircea Dem. Rădulescu şi era de ajuns: viorile tăceau subit, iar instrumentele de suflat intrau în funcţiune. Poezia dumneavoastră este o poezie de alămuri. Este prima noastră fanfară lirică.

Aş vrea să credeţi în sinceritatea mea. Aş vrea să înţelegeţi că nu pun în aceste rânduri nici o umbră de ironie. Cu mâna pe inimă v-o spun: literatura domniei voastre este reconfortantă.

Vedeţi, Eminescu sau Arghezi, Baudelaire sau Rimbaud sunt trişti. E undeva, în versul lor, un suflet de moarte. Bucuria lor abia dacă ajunge până la surâs, dar suferinţa lor trece mai departe de lacrimă.

„*La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres*" Sună versul ăsta în toate versurile – şi este parcă o chemare de melancolie, de renunţare ...

Deci când vă citesc pe dvs., domnule Rădulescu, recapăt încredere în viaţă.

Nu, cartea nu e tristă, şi n-am cetit toate cărţile. Dimpotrivă, am impresia că n-am cetit nici una. Am impresia că abia acum încep să citesc. Poezia dvs.

este un început. Ea strigă mai tare decât toate vocile poetice, care au prcedat-o. Nu o dată un flaut n-a învins o trâmbiţă. Aici stă şi forţa şi eternitatea artei dvs. poetice.

Este ceva viguros în literatura dvs. – şi aceasta se vede, scumpe Maestre, şi din lapidara epistolă pe care avem satisfacţia de a o publica.

Mă acuzaţi bunăoară că vorbindu-vă despre poezie, am cutezanţa de a vinde „castraveţi la grădinar".

Îmi permit a crede că, alegând din întreaga botanică tocmai această legumă, domnia voastră v-aţi definit cu remarcabilă luciditate propria literatură.

Din instinct, aţi mers către punctul cel mai energic, mai simplu, mai afirmativ, mai convins. Castravetele. E ceva tunător în acest cuvânt. Este un întreg program artistic, Este un întreg stil.

„Ţi-aş fi pus ca să nu suferi
Pleoape smulse de la nuferi
Ochii, căte-un bob de rouă
Licurici în lună nouă,
Sânii ca doi pui de mierlă,
I-aş fi pus în câte o perlă..."

Vorbeşte Arghezi. Îl auziţi? Câte lucruri dificil de găsit, câte lucruri fragile, pieritoare, nesigure: nuferi, rouă, perle.

Dvs. mai decis, mai viril şi mai lapidar v-aţi oprit în faţa unui element suprem de poezie. A fost cândva o imagine de poet mai fericită, decât această alegere de castravete?

Se face târziu, scumpe maestre, şi tipografia nu mă poate aştepta. Va trebui să întrerup, spre regretul

meu, această conversaţie. Nu însă înainte de a vă repeta părerea mea de rău de a nu vă fi întâlnit.

Mi se spune că aţi fost enervat. Nu cred. Nu pot crede.

Este în chiar opera dvs. o lozincă de admirabilă prevedere şi v-aş fi amintit-o – sunt încredinţat – spre cel mai mare bine al concordiei noastre.

„Căci politica cea bună în asemenea momente
Este ca să nu recurgem la mijloace violente."

Am fi convorbit deci foarte calmi şi v-aş fi explicat pe loc că nu e la mijloc decât o greşeală de interpretare.

Fraza pe care o decupaţi din articolul meu şi care vă indignează, nu se referă la domnia voastră. Îngăduiţi-mi într-adevăr să observ că un singur Mircea Dem. Rădulescu (la singular) e cu totul altceva decât mai mulţi Mircea Dem. Răduleşti (la plural).

Poezia dvs. este un fapt unic, un fapt autonom şi eu nu cer altceva decât să-i păstrăm această autonomie. Să o ferim de epigoni, să o păstrăm în absoluta ei siguranţă.

Îmi place poezia dvs., stimate Maestre, dar tocmai de aceea ţin ca ea să-şi păstreze puritatea şi să nu devină o şcoală literară. Credeţi-mă pe mine, singurul duşman al lui Mircea Dem. Rădulescu nu poate fi decât o serie de Mircea Dem. Rădulescu. Prin mulţimea lor ei l-ar demonetiza, i-ar umbri, i-ar micşora forţa de tunet liric în poezia română.

Cu această observaţie, cred că epistola dvs. rămâne fără obiect, iar somaţia pe care mi-o adresaţi, fără utilitate.

Vă rog să credeţi, în gratitudinea mea literară şi în admiraţia mea solidă.

DESPRE UN „CAZ" DAVILA

Poţi fi de acord sau poţi să nu fi, cu recentele *Pretexte pentru o dramaturgie românească* (Ed. Vremea) ale lui Haig Acterian, dar şi într-un caz şi într-altul trebuie să recunoşti că lectura lor este stimulatoare. Ea te invită să meditezi puţin la soarta teatrului românesc – şi mi se pare că prilejurile de meditaţie nu sunt prea dese în această materie.

Am încercat în cronica mea de joia trecută să formulez oarecari întrebări, pe care această carte mi se părea că le face necesare. Zic „întrebări" şi nu zic „obiecţii" – fiindcă în ce mă priveşte, nefiind în teatru un om de meserie, ci numnai un modest privitor, nu am căderea decât cel mult să întreb şi nu să răspund.

Rămân pe urma acestei cărţi o sumă de chestiuni susceptibile de o mai largă discuţie. Dintre toate, două mă interesează cu deosebire: ceea ce s-ar putea numi „cazul Davila" şi ceea ce – simplificând foarte mult – s-ar putea numi „cazul *Năpasta*".

Să ni-l rezervăm pe acesta din urmă pentru un articol viitor şi să ne oprim deocamdată la atacul împotriva lui Alexandru Davila.

Haig Acterian denunţă în Alexandru Davila pe iniţiatorul unui tip de teatru artificial ca tehnică şi mediocru ca substanţă. Afirmaţia este la prima vedere derutantă.

Ştiam cu toţii (ni se spusese şi o repetasem mereu) că Davila reprezintă un moment creator pe scena românească. Aveam certitudinea – e adevărat moştenită, nu verificată – că odată cu el începe etapa modernă a teatrului nostru. *Pretextele* răstoarnă fără menajamente această opinie general acceptată, şi opinia – oarecum paradoxal – că dimpotrivă momentul Davila este un moment întârziat.

„În organismul teatrului românesc problemele dramaturgiei universale ajung cu întârziere. Naturalismul a murit, Alexandru Davila înfiinţează compania naturalistă da la «Teatrul Liric». Am descoperit naturalismul după ce murise.

Succesul de public al repertoriului Davila, alcătuit din drama mediocră contimporană, înlătura ţinuta înaltă a repertoriului clasic întocmit de Pompiliu Eliade şi mai ales jocul scenic clasic introdus de Constantin Nottara. Stilul repertoriului clasic păstrat de Nottara, regia realistă a lui Paul Gusti (Shakespeare şi drama rusă) au fost realizări desăvârşite artistic, dar care nu au putut influenţa curentul nefast care era pe placul unui public anumit adus de Davila la teatru". (*Pretexte*, p. 43-44).

Termenii sunt, după cum vedeţi, extrem de tari. „Curent nefast" zice Haig Acterian. „Nefast", adică nu numai inferior ca valoare, dar primejdios ca influenţă. Davila încetează de a fi, pentru autorul *Pretextelor*, un inovator în evoluţia noastră dramatică şi devine dimpotrivă un obstacol. El în loc să declanşeze puteri creatoare în teatrul românesc, le înăbuşe, le anulează, le zădărniceşte.

„Şcoala de gest şi dicţiune a lui Nottara începuse o tradiţie. Pe de altă parte Paul Gusty, cu disciplină germanică, a influenţat considerabil activitatea artistică a Teatrului Naţional. Dar toate au fost zădărnicite de Alexandru Davila" (p. 117)

Procesul este deosebit de serios. Pentru a-l judeca, pentru a ne da seama în ce măsură într-adevăr Alexandru Davila reprezintă o deviere de repertoriu şi o falsificare de stil, poate că ar trebui să avem în faţă o listă a pieselor jucate de Davila şi o listă a celor jucate de Teatrul Naţional în acelaşi timp.

Mă întreb dacă Haig Acterian, sedus de noutatea şi îndrăzneala ideii sale, nu simplifică prea mult lucrurile, când îl opune pe Davila lui Pompiliu Eliade. Între aceştia este o distanţă de câţiva ani – şi e greu de crezut că Davilla putea să „înlăture" în 1909, ceea ce Pompiliu Eliade avea să realizeze în 1914 sau 1915. Nu vreau să fiu nepios, dar am impresia că Pompiliu Eliade însemnează în istoria teatrului românesc o bună gospodărie teatrală, dar nu o directivă critică.

Mă grăbesc să spun că remarca aceasta este secundară. Cine citeşte *Pretextele* îşi dă seama că atacul este foarte organic încadrat în carte. Haig Acterian este consecvent cu sine însuşi pornind acest atac, căci pentru el teatrul este o artă ce transfigurează viaţa şi nu o artă care reproduce mecanic realitatea. Ceea ce el nu poate ierta naturalismului este „lipsa de simbol, de transfigurare şi de stil". Iar singurul responsabil al erorii naturaliste la noi, i se pare a fi Davilla.

Mărturisesc că nu pot primi fără ezitare acest rechizitoriu şi nu pot vedea în Davila un vulgar

naturalist. E un poet în acest om, este un romantic în el – şi *Vlaicu Vodă*, această admirabilă dramă romantică, face din figura lui o problemă mult mai complexă a culturii noastre.

Să fi împlinit Alexandru Davila acest straniu paradox de a deschide pe de o parte, prin opera sa poetică, porţile noii literaturi dramatice originale şi de a introduce pe de altă parte, prin activitatea sa directorială, nefaste influenţe străine?

Un „caz" Davila nu poate depăşi, cred, această întrebare.

Care de altfel nu e singura, cum mă voi sili să arăt curând.

AUSTRIA ŞI MICA ANTANTĂ
ITALIA ABSENTĂ DIN EUROPA
ALEGERILE DIN SPANIA

Activitatea diplomatică de la Paris şi-a păstrat şi săptămâna aceasta ritmul excepţional. După vizita suveranului nostru, după vizita vicecancelarului austriac, iată-l pe primul-ministru al Cehoslovaciei, d. Milan Hodža, continuând în capitala Franţei conversaţii care în mod evident au acelaşi obiectiv.

De câte ori Mica Antantă este pusă în situaţia de a-şi verifica funcţiunea politică pe continent, de atâtea ori, în mod implicit, reintră în actualitate problema austriacă.

„Reintră în actualitate" este o expresie greşită. În fond, Austria n-a încetat niciodată, de la 1918 până

astăzi, să fie o problemă actuală. Rezolvirea ei trece prin momente mai acute sau mai puţin acute — dar nimeni nu poate ignora că ea rămâne mereu punctul nevralgic al situaţiei europene. Nu atât prin importanţa sa proprie, cât prin importanţa problemelor internaţionale pe care le antrenează automat.

Austria a jucat multă vreme jocul unei dureroase alternative: restauraţia habsburgică sau Anschluss.

Nici una, nici alta nu se poate fără o răsturnare totală de echilibru european. Restauraţia Habsburgilor întâmpină rezistenţa absolută a Micii Antante. Anschlussul este barat de rezistenţa italiană, franceză şi (în mai mică măsură) britanică. În plus, trebuie să ţinem seama şi de propria reacţiune austriacă pentru independenţă şi împotriva Anschlussului – element cu totul nou, căci până în 1933, adică până la Hitler, tendinţele de uniune erau dominante. Dar o Austrie catolică, o Austrie de viguros spirit local nu va accepta cu uşurinţă alipirea la o Germanie feroce centralistă şi categoric anticatolică. Fenomenul hitlerist va fi realizat acest paradox de a împiedica – cel puţin pe o lungă perioadă de timp – înfăptuirea Anschlussului.

Aşadar, Austria e condamnată să rămână pe de o parte independentă, iar pe de altă parte republicană. Dar cum, în forma ei actuală, ea se dovedeşte a fi un stat artificial, dezechilibrat şi neviabil prin propriile lui puteri – căci timp de 18 ani, de la Saint-Germain şi până astăzi, a trăit numai prin asistenţa permanentă a marilor puteri – e limpede că Austria trebuie să fie

angrenată într-un sistem mai stabil, într-un corp mai organic.

Iată dar încă o dată şi încă o dată pusă aşa-zisa chestiune a „bazinului dunărean" pe care Europa şi-o punea alarmată în 1931 (când explodase „uniunea vamală austro-germană"), şi-o repeta în 1933 (când a căzut planul Tardieu) şi o repetă şi astăzi, într-o nouă variantă.

I se poate crea Austriei un cadru economic durabil?

Aceasta este chestiunea şi desigur că ea nu a lipsit nici din convorbirile d-lui Stahrenberg la Paris, nici din ale d-lui Schusching la Praga, nici din ale d-lui Milan Hodža, Titulescu şi Flandin la Quai d'Orsay.

Trebuie observat din toate acestea un singur fapt pozitiv: realul efort de apropiere şi colaborare între Mica Antantă şi Austria.

Dar lucrurile sunt încă într-o fază de tatonări.

*

În nici o altă problemă europeană nu se simte în chip mai regretabil absenţa actuală a Italiei din Europa. Ar fi exagerat să ne închipuim un pact dunărean viabil fără colaborarea sau asentimentul activ al Italiei.

Dar Italia nu are timp, nici puteri să participe la conversaţiile europene. Războiul african o mobilizează complect. Astăzi nu se mai poate vorbi de o „expediţie colonială". Armate şi averi sunt angajate în Etiopia – şi chiar dacă n-ar fi decât să urmărim şi să credem orbeşte numai comunicatele de sursă fascistă, încă ar fi suficient ca să înţelegem proporţiile disperate ale efortului italian.

Telegramele de marţi anunţă încă o mare victorie. Băgaţi de seamă că, de la începerea ostilităţilor, toate victoriile italiene sunt mari, dar nici una nu este decisivă.

Semnificativ e că, în această victorie de la Enderta, comunicatul italian recunoaşte o pierdere de 500 morţi. Chiar dacă nu a fost convenabil micşorată, cifra aceasta rămâne considerabilă. Ea măsoară amploarea războiului din Africa şi arată că, în ciuda asigurărilor contrarii, pentru moment, Italia lipseşte din Europa şi din politica vechiului continent.

*

Alegerile din Spania dau un rezultat mai mult decât surprinzător. Este o bruscă schimbare de front, o masivă deplasare de voturi... Acum şase luni, dreapta era pe punctul de a cuceri puterea. D. Gil Robbs era dictatorul prezumtiv al Republicii – iar Republica însăşi nu mai era decât o biată umbră.

Astăzi, rezultatul alegerilor generale este cu desăvârşire altul: frontul de stânga dă 238 de deputaţi, dreapta 135, iar centrul 60 – ceea ce înseamnă că nici o coaliţie de centru-dreapta nu va mai putea forma o majoritate.

Dacă situaţia parlamentară e limpede, nu e mai puţin adevărat că situaţia politică rămâne confuză. Cei 238 deputaţi de stânga formează un excelent bloc de opoziţie – dar vor forma ei un bloc eficace de guvernământ?

În genere, formula „fronturilor populare", nu numai în Spania, ci şi în Franţa, este un instrument extraordinar de atac, dar o confuză formulă de guvernare. Să nu uităm că elementele unui „front

popular" sunt mai mult decât eterogene: ele sunt uneori de-a dreptul adverse. Ofensiva fascistă le uneşte momentan, dar o dată trecută această ameninţare, solidaritatea se mai poate menţine?

Întrebarea merită să fie dezvoltată – şi desigur nu ne va lipsi prilejul să o facem în vreuna din cronicile viitoare.

Pentru moment, trebuie să reţinem evenimentele din Spania drept un simptom foarte elocvent.

Suntem într-o fază de declin fascist. Ţara lui Primo de Rivera a fost adeseori în ultimul deceniu barometrul politic al Europei.

DESPRE UN TEATRU NARCISIST

Nu voi abuza de toate sugestiile pe care mi le oferă *Pretextele* lui Haig Acterian. Iată al treilea articol pe care îl scriu, pe marginea lor şi îmi mai rezerv dreptul de a mai scrie încă unul – ultimul – despre ceea ce am numit „cazul *Năpasta*".

E foarte mult, dacă ţinem seama de modestele dimensiuni tipografice ale acestor *Pretexte* – dar este foarte puţin, dacă observăm că aceste 130 de pagini de carte pun în discuţie o sumă de idei şi probleme, sub o lumină uneori derutant de originală.

Vorbeam ieri de „cazul" Davila, în care autorul *Pretextelor* vede o greşită directivă teatrală. Iubitor al unei arte dramatice, în care elementele principale să fie „transfigurarea, simbolul, stilul", Haig Acterian

denunţă cu violenţă orice teatru naturalist, copie mecanică a vieţii.

Teatrul şi viaţa sunt două lumi distincte în gândirea lui Haig Acterian. „De ce să considerăm artă, aspecte şi reacţiuni care se găsesc în teatru ca pe stradă, ca în salon, pe maidan, în birou, în sufragerie, în odaia de culcare? De ce să numim artă omul aşa cum e la cot cu mine în viaţa de toate zilele? De ce arhitectul înalţă scena cu doi metri deasupra scaunelelor decât ca să păstreze un interes ... care nu există în naturalismul lipsit de simbol, transfigurare, stil". (p. 45)

„Scena înălţată cu doi metri deasupra scaunelor" însemnează deci o fereastră spre fantastic, o fugă din realitatea fotografică.

Teatrului nu-i cerem să „reproducă", ci să creeze. Nu vrem să ne dea iluzia vieţii, ci dimpotrivă certitudinea iluziei.

Prin urmare un teatru naturalist nu face altceva decât să trădeze însăşi esenţa teatrului.

El se opreşte la o expresie grosolan veridică, lacrima e lacrimă, sângele e sânge, urletul e urlet. Astfel mergem către o artă mecanică, oprită la gesturi şi studiată în oglindă. „Artă narcisistă", spune Haig Acterian , cu o formulă foarte sugestivă. Artă narcisistă, fiindcă în loc să meargă la sursele emoţiei se limitează la aparenţele ei şi se lasă terorizată de oglindă.

Ideea în sine e foartă frumoasă, iar un om de sensibilitate modernă cred că nu o poate refuza.

Mi se pare însă că în procesul pe care îl declară împotriva teatrului naturalist şi „narcisist", Haig

Acterian simplifică prea mult răspunderile şi comite o nedreptate. Pentru el unicul responsabil este teatrul francez. Chiar Davilla nu este atacat decât tot pentru vina de a fi introdus în teatrul nostru, această influenţă.

S-ar zice că teatrul francez şi teatrul naturalist sunt sinonime. Şi s-ar zice că aşa numitul „narcisism dramatic" este exclusiv francez.

Pretextele disting (p. 86) două arte dramatice: cea narcisistă franceză şi cealaltă, germană, a „tehnicii bunului simţ".

„Tehnica bunului simţ" e un termen ce mi se pare insuficient definit. În schimb „arta narcisistă" e o noţiune pe care autorul o defineşte foarte limpede.

Dar nu e o injustiţie faţă de arta dramatică franceză a o reduce global la această formulă de condamnare? Naturalismul să fie singura sa cheie?

Am dimpotrivă impresia că se pot distinge în arta teatrală franceză nenumărate şi puternice curente antinaturaliste, „antinarcisiste", ca să întrebunţăm terminologia *Pretextelor*.

Teatrul de tip Bernstein – Bataille nu este decât un aspect al dramei franceze, iar şcoala lui Antoine nu este decât o faţetă a scenei pariziene.

Jacques Copeau (pe care de altfel *Pretextele* îl citează la p. 119) nu este el tot atât de semnificativ ca Antoine, iar influienţa sa – deşi oarecum clandestină – nu se simte astăzi în jocul, în repertoriul şi în experienţele teatrului francez? Copeau mi se pare un fenomen atât de complex, încât unica lui existenţă ar ajunge pentru a tempera judecata prea severă din *Pretexte*.

Şi Copeau nu e singur. Mai este Gaston Baty, mai este Jouvet, mai este Jullin, mai este (mai palid decât toţi, dar din aceeaşi familie artistică) René Rocher. Şi să nu-l uităm pe Lugné-Pöe, care astăzi nu mai lucrează, dar care reprezintă aproape patru decenii de teatru anti-naturalist.

A fost totdeauna în arta dramatică franceză o tendinţă către ceea ce Haig Acterian numeşte „Transfigurare, simbol şi stil". Că drama burgheză, plat naturalistă, a predominat numeric e altă chestiune. Curentele însă au fost mult mai interesante, mai variate şi mai complexe decât tipul Bernstein-Bataille sau decât stilul Antoine.

Ce admirabilă istoria teatrului „Oeuvre", redută a simbolismului, poziţie de luptă a modernilor, prima insulă cucerită de Ibsen pe continent.

Când evoci patetica luptă pe care o ducea Lugné-Pöe la Théâtre de l'Oeuvre pentru Ibsen sau, mai târziu, pentru Maeterlinck – înţelegi această nevoie de poezie care a înnobilat mereu teatru francez, de la Lugné-Pöe până la Baty, trecând prin Copeau, figură întru totul copleşitoare.

Cunosc o carte care exprimă admirabil poziţia lui Haig Acterian în arta dramatică şi este o carte ...franceză.

Mă gândesc la *Destin du théâtre* a lui Jean Richard Bloch, studiu de o pătrundere şi de o acuitate excepţională – care este în acelaşi timp un virulent atac împotriva oricărei formule naturaliste sau „narcisiste".

Faptul că o astfel de carte ne vine din Franţa, dovedeşte poate că „narcisismul" nu este neapărat legea structurală a teatrului francez.

SÂNGELE NEGRU

Aveam impresia în ultimul timp că romanul francez trece printr-un moment greu. Cetisem câteva din cărţile de succes ale anului şi toate mi se păruseră de o penibilă lipsă de semnificaţie. Cărţi bine făcute, cărţi cuminţi, cărţi de treabă, agreabil de cetit, lesne de uitat.

Joseph Peyré, descoperirea juriului Goncourt, am credinţa că este un scriitor de o strălucită mediocritate. Dintre tineri Antoine le Roux, autorul romanului *Jours sans gloire* continuă fără dramă şi fără suflu, diverse amintiri din Gide.

În ce priveşte producţia curentă, Maurois, Mauriac sau Lacretelle şi-au stabilit un tip de roman, pe care anual îl repetă, aşa cum în teatru Bernstein îşi repetă mereu aceeaşi piesă, convenabil remaniată.

Mă întrebam dacă romanul francez n-a intrat într-o perioadă de secetă, când am deschis *Le sang noir*, a lui Louis Guilloux. Trebuie să vă spun fără ocol: este una din acele cărţi pe care le iubeşti cu emoţie, cu îndârjire, cu intoleranţă. Simţi brusca nevoie de a le trece mai departe, de a le pune în mâna tuturor prietenilor tăi, de a-i obliga pe toţi oamenii din jurul tău să le cunoască şi să ia parte la această revelaţie, care este o mare operă descoperită.

Literar vorbind, *Sângele negru* este o puternică operă, de construcţie amplă, de substanţă complexă, scrisă cu o bogăţie de mijloace, care aparţine desigur numai creatorilor foarte mari.

Dar înainte de a preţui aceste calităţi literare, ceea ce loveşte de la primele pagini în această carte

este strigătul ei tragic, de o vehemenţă şi de o sinceritate care nimiceşte orice rezistenţă critică.

Louis Guilloux poartă un mesaj de durere, de revoltă şi de speranţă – şi acest mesaj trebuie strigat, trebuie auzit. E o chestiune de salvare sau de pierdere. E un sentiment copleşitor de urgenţă în această carte scrisă cu o patimă ardentă, implacabilă. Întrebările ei ţi se impun obsedant. Nu poţi ceti *Sângele negru* de la distanţă. E o carte care te angajează. Ai avea impresia că fugi, dacă nu i-ai accepta din faţă întrebările. Oricât pare de dificil să o spui (fiindcă avem pudoarea sau laşitatea vorbelor mari), cartea lui Guilloux pune întrebări şi ridică nelinişti centrale: destinul omului, sensul vieţii. Este o lectură care îţi creează responsabilităţi.

După ce ai închis cartea, e ca şi cum ai fost martor al unui fapt tragic. Te întorci la obişnuinţele tale de viaţă – şi le găseşti vide, fără înţeles, fără necesitate. Numai automatisme, numai indiferenţe, numai evadări. Ai subita revelaţie că existenţa ta este un pact de insensibilitate faţă de viaţă. Te-ai legat să nu vezi nimic, să nu înţelegi nimic – şi te-ai închis în această comodă nesimţire, ca într-o carapace, care este securitatea ta, comoditatea ta.

Sângele negru e o carte violentă. Ciudat lucru pentru un roman de tip balzacian (cel puţin în ce priveşte construcţia), solid clădit, perfect desfăşurat în câteva linii epice, care se adună fără ezitare în câteva puncte de confluenţă, admirabil distribuite pe toată întinderea operei.

Ciudat lucru pentru o carte de analiză minuţioasă, care străbate zone de conştiinţă din cele mai secrete şi mai intime.

Sunt capitole care ar putea figura printre momentele clasice ale romanului francez. (Scenele de familie toate şi, în deosebi, plecarea lui Lucien din casa părinţilor).

Sunt pagini care pot fi alăturate celor mai sensibile şi mai nuanţate examene interioare din literatura de analiză franceză, esenţialmente analitică.

Totuşi, în ciuda acestor trăsături literare atât de ferme şi sigure, *Sângele negru* e o carte violentă. Nu numai prin accentul patetic ce trece arzător prin întreaga operă, dându-i de multe ori o subjugătoare forţă retorică, dar mai ales prin substanţa ei pur şi simplu umană.

Nu obişnuiesc să risc buna prietenie, ce presupun că există între mine şi cetitorii mei, dându-le sfaturi nesigure – şi ştiu prea bine că orice sfat literar este, prin esenţa lui, nesigur.

Totuşi vă spun şi vă rog: cetiţi *Le sang noir* de Louis Guilloux.

IL EST INTERDIT DE RIRE!

J'ai lu avec une certaine mélancolie ce télégramme de Berlin qui annonçait l'interdiction en Allemagne du nouveau film de Charlot. Supprimer la libre expression de la parole et de la pensée est déjà une action bien triste – mais supprimer le rire me paraît une chose beaucoup plus grave. Combien de fois l'humanité n'a-t-elle pas été sauvée par un simple sourire, opposé à la violence.

Le sourire c'est la dernière résistance: la plus désarmée, la plus innocente, la plus paisible – mais aussi la plus souple, la plus nuancée. On peut brûler les livres. On peut les confisquer, on peut les détruire, on peut enterrer tout cri, toute protestation. Mais on ne confisque pas un sourire. Il est si léger, si vague, si rapide... Lumière fuyante, insaisissable, qui s'éteint avant de pouvoir l'arrêter...

Un sourire ne laisse pas des traces. Il n'y a pas des preuves contre un sourire. Tous les canons du monde, toutes les prisons, toutes les polices et tous les agents de la force publique sont impuissants devant cette petite bête humaine, devant cet écureuil gracieux de notre âme. Et pourtant, voici un régime politique qui déclare la guerre au sourire. Voici un gouvernement qui déclare la guerre à un comédien. Voici notre vieux, notre cher, notre émouvant Charlot promu au grade d'ennemi politique.

Le communiqué du ministère allemand de la propagande est fort sévère. Il estime que le film de Charlie Chaplin „est contraire à l'esprit de l'État national-socialiste". Il me semble qu'il y a là un involontaire et triste jeu de mots – car nous voyons le rire interdit au nom... de l'esprit. Il est donc à tel point fragile, à tel point incertain cet esprit de l'État, qu'il ne peut supporter l'innocente ironie d'un pitre? L'esprit du national-socialisme serait-il vaincu par l'esprit de Charlot?

Je ne veux pas exagérer les choses et je n'ai pas l'intention de faire d'un fait-divers, si naïf et si grotesque, un grand événement. Mais il y a quelque chose de profondément significatif dans cette petite

histoire, car Charlot est un héros de la foule. Il est aimé par les petites gens, par les enfants, par les humbles, par ceux qui souffrent, par ceux qui se taisent, par ceux qui n'ont pas de pain, par ceux qui n'ont pas d'abris. Il est aimé par les vaincus de la vie et sa douloureuse silhouette les console, leur donne du courage, en leur disant qu'il y a quand même un peu de beauté, de grandeur humaine et de noblesse dans la misère la plus noire et la plus désolée. Charlot est aimé par la grande foule. Voici pourquoi il est détesté par la police naziste.

Quand on n'aime pas les hommes, on ne peut pas aimer leur sourire.

LE FILS DE BLASCO IBÁÑEZ

L'actualité est si confuse dans l'inquiète et tragique Espagne, que rien ne nous étonne plus. Ses changements d'humeur ont quelque chose d'illogique, d'inattendu et d'arbitraire. Républicaine et laïque en 1931, réactionnaire et catholique deux ans plus tard, la voici redevenue maintenant radicale. L'esprit de mars 1931 renaît.

Faut-il voir dans ces brusques variations un trait de psychologie nationale et de tempérament impulsif ou bien le signe d'un déséquilibre politique qui ne réussit pas à trouver ses remèdes?

La dictature de Primo de Rivera a ébranlé si profondément les bases même de l'État, qu'il a maintenant bien du mal à se remettre d'une telle

aventure. La situation est vraiment confuse, mais les opinions et les hommes le sont également. Un symptôme, non pas des plus graves, mais des puis significatifs, je crois, un symptôme de cet égarement général nous le trouvons dans un petit fait – qui est presque un fait divers – signalé par un télégramme d'hier. Il paraît qu'un des candidats de la réaction, dans les dernières élections des Cortés, fut M. Siegfried Blasco. Le „front populaire" de Valence, estimant qu'une défaite électorale n'est pas suffisante, a organisé un enterrement symbolique de Monsieur Blasco, dont la bière imaginaire fut promenée dans les rues de la ville, suivie par une foule très amusée par ce deuil fictif.

Qu'une pareille aventure arrive à M. Gil-Robles, rien de plus, je ne dirais pas naturel, mais explicable. M. Robles n'a jamais aimé la démocratie et ne s'est jamais fait remarquer par un amour excessif pour la république. Mais la situation est un peu plus étrange pour M. Siegfried Blasco. Il est le fils de Blasco Ibáñez et cette descendance vaut bien mieux qu'un programme politique. Car, nous ne l'avons pas oublié, Blasco Ibáñez fut l'adversaire le plus acharné de l'ancien régime. Ce n'était pas une simple adversité d'opinion: c'était une haine passionnée sans répit et sans merci. Sa voix était plus forte que la voix d'un parti politique. Écrivain de prestige universel, ses pamphlets contre la dictature espagnole frappaient avec une violence formidable et il n'y avait pas une frontière assez opaque et assez dure pour résister à sa parole.

Il n'est pas exagéré de considérer Blasco Ibáñez,comme un des auteurs les plus importants de la révolution de 1931, bien qu'il fût mort quelques années avant la chute du régime qu'il avait si ardemment combattu. Il fut avec Unamuno l'agent spirituel de la révolution. N'est-il donc pas étrange de trouver aujourd'hui son fils – le fils de Blasco Ibáñez! – parmi les ennemis du nouveau régime? Le souvenir de ce père, qui lutta avec désespoir pour la liberté, est-il une chose si légère? Il y a une certaine tristesse dans le joyeux enterrement de Valence...

M. BLECHER: *ÎNTÂMPLĂRI ÎN IREALITATEA IMEDIATĂ*

Rarerori certitudinea de a mă afla în faţa unui scriitor de vocaţie, a fost mai directă decât la lectura cărţii acestui tânăr debutant. A debuta înseamnă a începe. Cuvântul trebuie luat în înţelesul lui strict. D. Blecher începe într-adevăr cu scrisul său ceva nou, deschide o lume de senzaţii, imagini şi gânduri cu desăvârşire diferenţiate. De la primele pagini eşti prins într-un peisaj sufletesc, pe care îl simţi pentru întâia dată adus la lumină.

Este jurnalul unei sensibilităţi, al unei inteligenţe, al unei singurătăţi, populată de umbre şi lumini secrete. Îl citeşti cu sentimentul de a face nu cunoştinţa unei cărţi, ci cunoştinţa unui om. Ai un prieten mai mult, când ai terminat ultima pagină.

Sunt cărţi care par a-ţi fi adresate. Este în ele un ton discret de scrisoare, de confesie. Simţi că au fost scrise din necesitatea apăsătoare de a se face înţelese. Cineva care nu-şi mai putea suporta singurătatea scrie o carte, cum ar arunca un apel în necunoscut. Sunt cărţile scrise cu orgoliul singurătăţii şi cu speranţa ascunsă de a găsi undeva o corespondenţă, un răspuns, un ecou ...

O astfel de carte este *Întâmplări în irealitatea imediată*.

Dacă aş şti că o asemenea operă poate fi „impusă", v-aş ruga să o citiţi. Sunt însă convins că destinul ei nu trebuie forţat. O astfel de carte trebuie lăsată să-şi descopere ea singură cetitorii.

Dar pentru că eu nu sunt numai un cetitor, stăpân absolut al lecturilor sale, ci şi un cronicar obligat să dea seama de eventualele lui descoperiri – şi cum, pe de altă parte, calităţile literare ale d-lui M. Blecher sunt excepţionale, mă voi resemna să fac un „referat", acolo unde o tăcere emoţionată ar fi ajuns.

M-a supărat în primul moment titlul cărţii, *Întâmplări în irealitatea imediată* mi se părea un titlu de tip modernist, abstract, îndrăzneţ şi persiflant. Genul nu-mi place.

Lectura cărţii justifică însă pe deplin acest titlu, care îşi exprimă cu deosebită precizie substanţa şi stilul.

Eroul acestor întâmplări trăieşte într-adevăr într-o „irealitate", care însă nu este a visului, ci a lucrurilor din jur, a vieţii de fiecare zi, a faptelor cunoscute.

Ele i se revelează în culori, în forme şi în sunete, de o halucinantă putere senzorială. E ceva jupuit în sensibilitatea acestui om – şi imaginea aceasta a cărnii deschisă până la sânge este obsedantă în carte. Simţurile lui au o ascensiune rănită.

Este ceva care depăşeşte limitele eoidemice ale senzaţiei.

Cetind aceste pagini febrile, te întrebi dacă viaţa noastră cotidiană nu este prinsă într-o crustă, care ne împiedică să simţim direct obiectele şi să vedem direct culorile. Parcă totul este atenuat de obişnuinţă şi adormit de oboseală.

Această crustă este ruptă cu violenţă în „irealitatea" d-lui Blecher şi sentimentul de a trăi capătă o exasperată putere.

Trebuie să înţelegem că lumea, văzută şi simţită printr-o astfel de conştiinţă, nu este mai puţin adevărată decât a noastră. Trebuie să înţelegem că această „irealitate" nu este nici abstractă, nici închipuită, ci, dimpotrivă, vie, precisă, organică.

Ce este tulburător în scrisul d-lui Blecher este extrema sa luciditate. Nu se poate un aliaj mai straniu decât această simţire fabuloasă şi această inteligenţă analitică.

Viaţa interioară a eroului este mobilă, neliniştită, torturată, împărţită între imagini şi simboluri deformate. E un fel de lanternă, care-şi schimbă mereu bătaia luminii, din puncte total diferite.

Această agitaţie psihologică ar putea duce la un tablou sufletesc ceţos, confuz, nesigur.

Ei bine, ochiul scriitorului este atât de pătrunzător, încât stările cele mai destrămate sunt

văzute până la ultima nuanţă, ca printr-o apă foarte adâncă, dar nemilos de clară. „...un chin organizat normal în limitele vieţii mele de copil". „Un chin organizat" – este aproape o definiţie a acestei cărţi de suferinţă şi de examen lucid.

Resursele de expresie şi simţire ale tânărului scriitor sunt mult mai diverse, decât poate spune referatul meu cam schematic.

Dacă paginile de jurnal intim ale d-lui Blecher sunt de prim ordin, nu mai puţin interesante sunt paginile sale de „roman" – pagini epice în care povesteşte un fapt, schiţează un personaj sau evocă un decor.

Poet, d. Blecher scrie cu imagini de o preciziune vizuală derutantă. Observaţiile sale sunt juste, nete, nervoase, concrete. Obiectele capătă în evocarea sa relief şi – fără joc de cuvinte – realitate.

Sunt câteva medii familiare, câteva scene epice, câteva momente dramatice în această carte şi toate sunt remarcabil realizate. Episodul amoros al Clarei (p. 23-28) este scris cu o tensiune senzuală şi în acelaşi timp cu o scrutătoare putere de a observa familia Weber, şi moartea Heddei este un concentrat roman. Capitolul cinematografului de provincie şi apoi capitolul cabaretului, (mai ales acesta din urmă) sunt de o bogăţie de nuanţe, care legitimează un mare destin literar.

Nu cred că mă înşel. Cred că apariţia d-lui M. Blecher în literatură este un fapt revelator şi un moment, de care se va ţine seama. Sunt unele pagini, pe care aş vrea să le transcriu în întregime şi există un fragment (p. 118-119) în care mă întreb dacă nu este o tresărire de geniu.

Nu aş spune acest lucru despre o carte de literatură – dar *Întâmplări în irealitatea imediată* nu e o carte de literatură.

RUSOAICA LA EDIŢIA A V-A

Romanul lui Gib Mihăescu se statorniceşte în conştiinţa cetitorilor de literatură românească. Este o carte ce depăşeşte de aici încolo soarta unui succes. Un succes – oricât de mare – îmbătrâneşte după un timp anumit. *Rusoaica* nu va mai îmbătrâni. Ea îşi continuă liniştit, în tăcere, un drum ce pătrunde spre cele mai variate şi mai modeste straturi de lectori.

E o carte ieşită din „actualitate" şi fixată definitiv în rândul lucrurilor care durează.

E una din acele opere despre care cetitorii umili spun cu o simplicitate înduioşătoare: „am citit o carte frumoasă, dar am uitat de cine este".

De aici începe gloria adevărată – de unde ea începe să se confunde cu anonimatul.

Nimeni nu intră într-o librărie sau într-o bibliotecă pentru a cere *Paul şi Virginia* – de Bernardin de Saint-Pierre. *Paul şi Virginia* ajunge.

E interesant de observat drumul parcurs de *Rusoaica* de la apariţie până azi. A fost tipărită prima oară în primăvara anului 1932. Nu a fost un succes fulgerător. Cartea s-a vândut bine, dar nu excepţional. 3000 de exemplare în trei-patru luni.

Aceasta este în genere cifra medie a unei cărți semnată de un nume cunoscut. Gib Mihăescu nu a depășit-o.

Dar cu vremea *Rusoaica* s-a desprins din cărțile anului, fără bruscheţe, cu oarecare încetineală chiar. A doua ediţie a fost epuizată la fel; celelalte au urmat-o cu fermitate. În patru ani, patru ediţii. Peste câteva zile va apărea a cincea.

E foarte semnificativă această creştere lentă şi sigură. Ea exprimă o răspândire a cărţii prin propriile ei puteri, din mână în mână, din om în om. Este caracteristica operelor sortite într-adevăr să fie iubite de marele public.

Sunt unele succese subite care au nu ştiu ce grabă, nu ştiu ce febrilitate în izbucnirea lor.

E un fel de descărcare nervoasă care, pe cât e de contagioasă, pe atâta e de efemeră.

Sunt cărţile care „ţin afişul", cum se zice. *Rusoaica* n-a ţinut nici un moment afişul. A trecut, prin cei patru ani şi prin cele patru ediţii, cu discreţie.

Desigur nu e o carte care să fi fost neobservată. S-au scris despre *Rusoaica* din primul moment judecăţi foarte elogioase şi pertinente, pe care timpul le-a verificat întocmai. Cronicile d-lor Perpessicius şi Şerban Cioculescu erau – îmi amintesc — fără rezerve. În ce mă priveşte, sunt bucuros a-mi reciti astăzi, după aproape patru ani, cronica scrisă în 1932 despre *Rusoaica*. Rareori m-am angajat aşa de deschis în admiraţia unei cărţi.

Dar *Rusoaica* nu datorează nimic criticilor ei, după cum nu datorează nimic vitrinei sau reclamei. Marea ei putere de viaţă, scenele ei tari, patetice,

largi, o destinau cititorilor din mulţime. În pragul ediţiei a cincea, romanul neuitatului nostru Gib se află, ca în primul ceas, în faţa unor lungi drumuri deschise, ce-l vor purta fără oprire, mereu mai departe.

Îl văd foarte bine pe Gib Mihăescu la Teatrul Naţional, în foaierul de sus, la prima zi a cărţii – 20 mai 1932 – cu aerul lui stânjenit şi cordial. Îl văd refugiat între cărţi, unde veneau diverşi străini să-i ceară o semnătură pe volumul abia tăiat. Semna cu un zâmbet încurcat, timid, întrebător – şi pe urmă rămânea şi mai stingherit decât înainte, neştiind ce să facă cu stiloul lui deschis.

Nu prevedea desigur că peste puţini ani *Rusoaica* va fi unde este astăzi. Dar nici nu prevedea că peste puţini ani el însuşi nu va mai fi – cu tinereţea lui emoţionată din acea zi de mai – decât o amintire, o umbră...

LOUIS GUILLOUX: *LE SANG NOIR*

De la Malraux şi Céline, *Le sang noir* ni se pare a fi cea mai interesantă apariţie în romanul francez. O carte mare, dramatică, sumbră, străbătută de întrebări şi nelinişti surde, fulgerată de lumini, încă incerte, uneori retorice, uneori profetice, dar totdeauna răscolitoare. O carte aprigă, scrisă cu pasiune, din care nu lipsesc nici excesele de limbaj, nici stridenţele de ton, dar pe care le biruieşte şi le acoperă un instinct de viaţă, mai puternic decât orice.

Obsesii politice (Louis Guilloux este marxist) sau obsesii literare, violenţe de satiră sau excese de pamflet – totul rămâne fără importanţă în faţa sentimentului copleşitor de tragedie trăită până la cele mai depărtate limite de conştiinţă.

E uşor să stabileşti filiaţia literară a lui Guilloux şi să identifici în ascensiunea lui pe Céline, pe Malraux, pe André Gide, pe Dostoievski – şi poate pe Zola – dar acest joc literar rămâne cu totul secundar, căci ceea ce primează în cartea lui este excepţionala ei forţă de a da viaţă – şi pe aceasta desigur n-a învăţat-o de la nimeni.

Le sang noir este în primul rând un roman de largă cuprindere. Romanul unui oraş de provincie, romanul unui moment social„ romanul câtorva drame individuale – în sfârşit romanul unei societăţi în plină criză.

24 de ore din viaţa unui târg francez în 1917 – iată cadrul povestei. În acest scurt răstimp, se desfăşoară şi se precipită câteva drame, izolate în aparenţă, convergente în realitate – căci toate reflectă aceeaşi descompunere.

Galeria eroilor este lungă şi diversă. Ea este dominată de figura profesorului de filozofie Merlin, poreclit „Cripure" (forma abreviată de la *Critica raţiunii pure* sau, cum spun elevii nefericitului profesor, *Cripure de la raison tique*).

Acest Cripure este o complexă figură de ratat, amestec de tragic şi grotesc, ce indică fără îndoială în Louis Guilloux un mare romancier. Ceilalţi eroi ai cărţii sale mi se par de o expresivitate liniară. Foarte puternic văzuţi, dar foarte simplu în acelaşi timp.

Romancierul îi reduce la câteva trăsături violent de expresive.

Cripure însă e un personaj cu o mie de nuanţe, în care laşitatea şi curajul, egoismul şi iubirea, dezgustul de viaţă şi speranţele puerile, bătrâneţea care cedează şi tinereţea care rezistă, spiritul cazonier şi instinctul de revoltă, spaima şi orgoliul se adună într-o crispantă şi dureroasă psihologie ce duce inevitabil la sinucidere.

În istoria romanului o asemenea figură poate rămâne drept un tip clasic, prin complexitatea şi profunzimea cu care e văzut şi realizat.

E probabil că Louis Guilloux îi dă acestui Cripure o valoare simbolică şi reprezentativă pentru vechea lume, intrată în disoluţie – dar romancierul e mai puternic decât pamfletarul politic şi interesul prim cade pe valoarea umană a personajului, nu pe valoarea sa demonstrativă. Când trece însă de Cripure (şi de alte câteva personaje mai obscure, cum e grotesca Maia sau ciudata M-me Villaplaine) condeiul romancierului întră de-a dreptul în şarjă şi devine vindicativ. El schiţează astfel un odios erou în profesorul Nabucet, tip văzut cu o pălmuitoare vervă comică. Acest Nabucet este ipocrizia patriotică, laşitatea senilă, burghezia în tot ce are ea mai meschin, mai feroce, mai trivial.

Guilloux îl scrie pe Nabucet cu indignare, cu revoltă, cu dezgust (tot atitudini de pamfletar, nu de romancier), dar indignarea aceasta este atât de vibrantă, atât de organică, încât ea devine creatoare, iar caricatura lui Nabucet capătă o incontestabilă şi

derutantă putere de convingere. Rareori un personaj a fost văzut mai schematic, dar realizat mai viguros.

Nu am intenţia să trec în revistă pe toţi eroii cărţii. I-am oprit pe Cripture şi pe Nabucet, fiindcă ei exprimă perfect cele două aspecte ale artei lui Guilloux: creaţie epică şi violenţă pamfletară.

Umanitatea din *Le sang noir* are ceva larvar. Este o bâjbâială generală. Decrepitudine la cei bătrâni, nesiguranţă la cei tineri. Un singur lucru solid şi tenace: ipocrizia. Restul cade în tenebre, sau încă n-a izbutit să se rupă de acolo.

Dar trebuie să tragem o linie de hotar între oamenii ce populează această carte: este hotarul dintre bătrâni şi tineri.

Bătrânii sunt definitiv pierduţi în lumea lor de idealuri descompuse sau de vanităţi rezistente. Când îi cheamă Nabucet, organizează solemnităţi publice şi ţin discursuri. Când îi cheamă Balinot spun anecdote eroice după front, în timp ce fiul lor moare într-o tranşee. Când îi cheamă Bourcier se consideră insultaţi în demnitatea lor, dacă feciorul întors de pe front, ciuruit de gloanţe, refuză să participe la o festivitate de patriotism monden.

În faţa acestor bătrâni care au totul de partea lor – cazarma, şcoala, familia, morala – se ridică dezorientaţi tinerii, care nu au nimic altceva decât o viaţă de trăit sau de pierdut. Este Lucien Bourcier, este Francis Montfort, este Etienne Couturier, este tânărul Babinot, mort undeva nu ştim pe ce front, este tânărul Marchandeau executat în zori de zi pentru revoltă, sunt toţi aceşti băieţi în uniformă, obosiţi nu de moarte, dar obosiţi de cuvinte.

În fiecare dintre ei, simţi nevoia urgentă, sufocantă de a găsi un răspuns dezorientării lor, un sens vieţii sau cel puţin morţii lor.

Acest răspuns Lucien Bourcier îl va găsi rupându-se de familia lui şi trecând în Anglia. De acolo îi va fi uşor să ajungă în Suedia, pentru ca pe urmă să treacă în Rusia – Rusia de la sfârştul lui 1917, Rusia primelor zile revoluţionare. Plecarea e simbolică şi ea termină întunecatul roman al lui Guilloux cu o ridicare de ancoră. Deznodământ tezist, care este însă realizat cu o discreţie surprinzătoare pentru o carte, ce se vede bine că altminteri n-a avut nici un moment ambiţia de a fi discretă, delicată sau abilă.

La un examen mai insistent al cărţii, ar trebui să subliniem anumite episoade inutile, lungi sau confuze; scene false, situaţii convenţionale, reminiscenţe „imoraliste" din André Gide, momente „stranii" de prea vizibil tip dostoievskian – o sumă de impurităţi, care luate izolat ar fi penibile. *Le sang noir* este însă în ansamblul ei o mare operă, gravă, tragică, pătimaşă, care depăşeşte cu mult orice obiecţie de detaliu.

DOMNUL GOE ÎN POLITICA EXTERNĂ

Citesc în „Vremea" un foarte violent articol împotriva ministrului de externe francez, d. Flandin. Semnează un domn Vasile Lovinescu.

E inutil să spun simpatia personală, pe care o păstrez acestei reviste, unde, de altfel, am plăcerea de a ţine o rubrică regulată. Chiar când nu sunt de acord cu anumite lucruri sau opinii, exprimate în paginile „Vremii", înţeleg efortul ei de a păstra o justă cumpănă între extreme şi de a ne oferi o publicaţie de centru, în care atitudini eventual contrarii să se poată întâlni fără exclusivism şi fără bădărănie.

Găsesc deci foarte normal ca cineva să atace o problemă de politică franceză – dintr-un punct de vedere reacţionar. Cu o singură condiţie însă: să aibă calitatea intelectuală de a o face.

A polemiza de aici, de la Bucureşti, cu d. Flandin, şi a-i adresa violente insulte, e un joc pur şi simplu ridicul. Pe d. Flandin cred că nu-l jenează, iar pe noi nu ne instruieşte. Cel mult îi poate da d-lui Vasile Lovinescu iluzia de a fi pus la punct o chestie europeană.

Nu am nimic cu acest domn Vasile Lovinescu. Am atât de puţin cu d-sa, încât îmi dau seama că a-l pomeni într-un articol este o atenţie imens disproporţionată.

Dar nu mă interesează cazul d-sale personal, ci metoda aceasta superficială, grăbită, lipsită de respect faţă de lucruri, şi de modestie faţă de probleme, metoda aceasta de a expedia uşor orice întrebare, orice situaţie.

E un fel de a te tutui cu Europa, manieră care se reduce în fond la o gravă lipsă de bun gust. Este o dezinvoltură miticească în mânuirea afacerilor internaţionale.

„I-am spus eu lui Herriot, am să-i arăt eu lui Lloyd George, să nu se joace cu mine Litvinov".

Când scrii toate acestea de la masa ta din strada Popa Tatu sau din piaţa Matache Măcelaru, admonestând deasupra graniţelor pe diverşi domni, cu care te consideri în conflict personal – e de mirare că nu te bufneşte râsul într-o scurtă tresărire de luciditate.

D. Vasile Lovinescu este crud cu ministrul de externe al Franţei.

„Pierre Étienne Flandin de meserie actual, fost, viitor şi veşnic ministru din a treia Republică ... schimbările-i uimitoare de Frego Fregoli ... Flandin a măsluit cărţile... 60 de ani de promiscuitate republicană şi radicală. ...Pierre Étienne a fost principalul complice în asasinarea lui Doumergue ..."

Am putea observa că metoda d-lui Vasile Lovinescu de a-l chema pe d. Flandin pe numele mic, este plină de riscuri, căci „Pierre Étienne" (cum zice d-sa ironic), ar putea răspunde la rândul său chemându-l Vasile sau Vasilică.

Dar nu vreau să glumesc. Chestiunea este în realitate serioasă. Dacă ar fi excusiv ridiculă, m-aş fi mulţumit să râd. Scriu însă aceste rânduri, tocmai fiindcă mi se pare că articolul în chestiune este mai mult întristător, căci revelează o mentalitate degradantă prin neseriozitate, lipsă de răspundere intelectuală şi băieţism întârziat. Când domnul Goe scoate limba la privitori e foarte amuzant. Dar când domnul Goe face politică europeană, este numai penibil.

Să fim înţeleşi. Oricine – şi cu atât mai mult un intelectual – are îndreptăţirea să judece un fapt, o situaţie sau un om. Dar îi cerem, când o face, să ne aducă ori o informaţie precisă, ori un punct nou de a vedea lucrurile.

A schiţa locul d-lui Flandin în politica franceză, ar putea fi un lucru interesant. Dar pentru aceasta nu e nevoie să citeşti trei articole din „Je suis partout", două din „Action Française", unul din „Écho de Paris" şi pe urmă să le traduci prost semnându-le Vasile Lovinescu.

„60 de ani de promiscuitate republicană", zice tânărul din strada Carol, no. 10.

Păi dacă e vorba să ştim ce se cheamă „promiscuitate republicană", nu avem nevoie să ne adresăm d-lui Vasile Lovinescu. Există un Charles Maurras pentru asta, există un Léon Daudet, un Jacques Bainville, un Daniel Halevy, şi în cazul cel mai rău, un Pierre Gaxotte, şi fiecare dintre ei ne va vorbi mai informat, mai inteligent, mai pasionat despre ceea ce junele lor emul bucureştean nu ştie decât din auzite şi nu reproduce decât după ureche.

Citesc cele două jumătăţi de coloană ale articolului său şi nu găsesc decât resturi de informaţie, platitudini de gândire, vulgarităţi de expresie – şi o cenuşie, tristă, totală, absolută mediocritate.

Nu mă interesează ce culoare politică are această mediocritate. Prostia nu are partid. Şi nici bunul simţ nu are partid.

E poate timpul – oricare ar fi convingerile noastre, de dreapta, de stânga sau de centru – e timpul

să restabilim puţină răspundere intelectuală, acolo unde astăzi domneşte o umilitoare iresponsabilitate. Totul se reduce la o chestiune de control critic, dincolo de orice consideraţie politică.

QUATRIÈME CONCERT DE LA MUSIQUE NOUVELLE. DOROTHY HUMPHREYS. UNE SOIRÉE DE JAZZ. ZINO FRANCESCATTI ET LA PHILHARMONIQUE

Une semaine musicale très chargée, d'une variété un peu déconcertante – qui va du jazz à la musique religieuse et de Duke Ellington à Jean Sébastien Bach – voici ce que fut cette semaine. Elle finit par le début à Bucarest de M. Zino Francescatti, un violoniste de remarquable qualité, ce qui est une énorme surprise et aussi un bon épilogue de cette semaine trop fatigante. Mais respectons la chronologie des événements et parlons d'abord du concert de l'Association pour la musique nouvelle.

Ce fut le quatrième concert de la saison donnée par cette jeune société musicale si intéressante par son programme et par ses tendances. Précédé par une conférence introductive de M. Andrei Tudor, le critique averti et subtil, le programme nous présenta un quatuor du compositeur tchèque Bohuslav Martinů, cinq chansons de Mme Didia Saint-Georges, trois pièces pour clarinette d'Igor Stravinsky et plusieurs œuvres pour piano du

compositeur bulgare Pantcho Vladiguerov, exécutées par l'auteur.

Le quatuor de Martinů est une œuvre solidement bâtie, très claire dans le premier et dernier mouvement, d'une surprenante sagesse d'inspiration, qui ne trahit pas du tout un „moderniste". Par contre, l'Andante nous réserve des dissonances et des jeux de rythme d'une originalité souvent hardie. MM. Koganoff, Bonits, Ghiga et Fotino – les exécutants – font un ensemble discipliné et juste. Les cinq chansons de Mme Saint-Georges (chantées par Mme Evantia Constantinesco) se remarquent surtout par l'accompagnement inventif du piano. D'un délicieux humour, les trois pièces de Stravinsky furent le moment le plus „moderne" de cette soirée de musique moderne. Quant à M. Vladiguerov, il nous surprit par le style académique, non seulement de son jeu, mais également de ses compositions. Sa Passion *et son* Élégie d'automne *nous paraissent bien conventionnelles. Nous n'avons trouvé des fragments originaux que dans le* Choumen *de visible inspiration folklorique. Mais il ne faut pas juger M. Pantcho Vladiguerov uniquement d'après les trois pièces qu'il joua vendredi passé. Nous connaissons son concerto pour piano et orchestre – exécuté il y a deux ans à la Philharmonique et repris cette année au poste de T.S.F. de Bucarest – et ce concerto révèle des dons bien plus complexes.*

*

Le récital que Mlle Dorothy Humphreys donna samedi soir à la salle Dalles fut une bonne occasion de vérifier encore une fois les qualités vocales,

l'intelligence artistique, la sensibilité nuancée de cette artiste. Mlle Humphreys chante avec une sûreté qui n'exclut pas l'émotion et son art rend tous les détails du texte musical. C'est une excellente interprète du lied allemand et le programme du récital nous le prouva. Il y avait du Bach, du Mozart, du Schumann, du Hugo Wolf...

*

Que dire de la soirée de jazz où nous fûmes invités mercredi soir à la même salle Dalles! Ce n'est que son caractère d'expérience et de présentation en quelque sorte didactique qui nous donne le droit d'enregistrer ce concert divertissant dans notre chronique. M. Comarnesco fit une conférence minutieuse et docte sur un sujet en apparence frivole. Le jazz Ghinda et Mlle Yvonne Demetriad se chargèrent de nous offrir une compensation de cette atmosphère universitaire. Ils s'acquittèrent de leur charge de la façon la plus heureuse.

*

Le symphonique de ce jeudi rachète la médiocrité des dernières manifestations de la Philharmonique. Voici enfin un concert dont le programme ne nous donne pas l'impression d'avoir été bouclé au dernier moment. Un beau programme, un soliste remarquable, un orchestre dirigé avec autorité. Serait-ce le signe d'un redressement? Il ne vient pas trop tôt.

Le Concerto pour deux pianos en la majeur *de Jean Sébastien Bach ouvrit la soirée. Ce fut une première audition de cette œuvre – ce qui indiquait encore une fois la pauvreté de notre „répertoire*

permanent". Mais mieux vaut tard... n'est-ce pas? Quelle belle œuvre, simple, solennelle, profonde! L'Adagio, où l'orchestre abandonne les deux pianos à leur solitude, est une page pathétique, d'une noblesse parfaite. MM. Rogalski et Silvestri, les dieux pianistes, ont répondu aux exigences de l'œuvre – ce qui est beaucoup dire.

Regrettons le choix que M. Zino Francescatti a fait pour son début à Bucarest. Le concerto de Paganini n'est certainement pas la meilleure œuvre qu'il aurait pu nous présenter. Ces difficultés techniques ne rachètent pas complètement la facilité d'inspiration et le manque de substance musicale. Ce qui ne nous a pas empêchés de reconnaître en M Francescatti un violoniste de premier ordre. Sa maîtrise, la pureté du ton, la sûreté de son archet, la simplicité du son qui fait semblant d'ignorer les problèmes techniques les plus compliqués, tout en les surmontant avec un admirable manque d'effort – tout cela rend M. Zino Francescatti une des plus heureuses connaissances musicales que nous ayons faites cette année.

Dans la seconde partie du programme, M. lonel Pertea dirigea en première audition un Divertissement sacré *du compositeur Sabin Dragoi. Auteur de l'oratorio* Constantin Brancovan *(dont nous avons plus largement parlé lors de sa première à l'Opéra Roumain), M. Dragoi poursuit le style de sa musique religieuse, cette fois-ci avec une simplicité plus grande, simplicité d'inspiration musicale, simplicité de moyens d'expression... Son divertissement est une œuvre émouvante qui contient*

de belles pages, surtout (s'il faut marquer une préférence) dans le dernier mouvement.

Rendons à M. Ionel Perlea tout ce qu'il lui est dû pour la bonne tenue de ce concert symphonique de jeudi. Son sérieux, sa discipline artistique, son autorité et surtout sa compréhension musicale ont redonné pour une fois, au pupitre de la Philharmonique, un prestige en déclin. La façon dont M. Perlea dirigea la Symphonie *de César Franck, dernière pièce du programme, fut éloquente.*

NĂPASTA SAU DESPRE UN SĂMĂNĂTORIST FĂRĂ VOIE

Observam încă de la prima mea cronică despre *Pretextele* lui Haig Acterian că în ciuda protestelor sale contrarii – el îmi pare a fi un sămănătorist fără voie. Un sămănătorist care se ignorează.

Nu pot încheia articolele mele în jurul *Pretextelor*, fără a reveni asupra acestei chestiuni. Ideea merită să fie precizată pentru că – altfel – confuziile ei pot fi supărărtoare.

Acterian preconizează o „tehnică dramatică originală". Dezideratul lui mi se pare vag ca noţiune, dar e foarte violent ca expresie.

„Nu putem ajunge aici decât azvârlind de pe noi toate ţoalele străine" (p. 49)

„... numai în ţăran, la sat, în ţarină zace întreg materialul care trebuie exploatat" (p. 64)

Ce îi reproşez acestei atitudini este de a fi „programatică". Ea porneşte de la un deziderat, nu de la o realitate.

Distincţia mi se pare esenţială în procesul sămănătorismului! Iată un adevăr care ucide orice atitudine ţărănistă în artă. Nu există, nu poate exista, o artă cu deziderate, o artă cu program,, o artă cu revendicări. Programul nu duce decât la clişeu, la loc comun şi la schemă.

Tot ceea ce porneşte de la o necesitate intimă de expresie, este viu şi viabil. Dimpotrivă tot ce nu porneşte decât de la o atitudine programatică este din capul locului fals.

Aceasta este legea de sterilitate nu numai a sămănătorismului nostru, dar al oricărui curent politic sau moralist în artă, Aşa se explică de ce Sovietele nu au creat o artă proprie. Aşa se explică de ce hitlerismul nu poate crea în literatură. Aşa se explică de ce fascismul nu dă nimic în poezie sau în epică.

Formula suprimă creaţia. Oriunde, dar mai ales în artă.

Băgaţi de seamă că cel mai viu şi mai bogat fenomen de expresie românească modernă – adică poezia lui Tudor Arghezi – se naşte prin opunere la sămănătorism, prin opunere la tradiţie şi printr-un fel de rupere violentă de formule poetice anterioare?

Un „simbolist" (cum trebuie să i se fi spus cu dispreţ pe atunci), un beaudelairian, un rătăcit al poeziei franceze, avea să creeze în chip organic fenomenul poetic românesc, pe care toate steagurile sămănătoriste erau incapabile să-l dea.

Cu Alexandru Vlahuţă erau cele mai bune intenţii, iar cu Tudor Arghezi cele mai zăpăcite îndrăzneli – dar cine-l mai citeşte pe Vlahuţă, astăzi când Arghezi face parte integrantă din limba pe care o vorbim şi scriem?

Crede Haig Acterian necesar a repeta în teatru o experienţă, care a fost aşa de bună în poezie?

Ceea ce am numit „sămănătorismul fără voie" al *Pretextelor* încearcă să traseze o directivă teatrală românească, sprijinită exclusiv pe valori locale şi îşi găseşte un paradoxal maestru în ... Caragiale. Haig Acterian face din *Năpasta* un început al acestei directive. „Dar însuşi Caragiale a simţit încotro trebuie dată directiva şi a scris *Năpasta*, preţioasă indicaţie pentru concepţia sa în dramaturgie"(p. 63).

Ceva mai mult. Din acest punct de vedere – al unui teatru antic – autorul *Pretextelor* nu se sfiieşte a considera *Năpasta* mai „valabilă" decât *Scrisoarea pierdută* sau decât *O noapte furtunoasă*. „... totuşi această comedie nu va fi valabilă aşa cum este *Năpasta* cu toate evidentele lipsuri de construcţie dramatică".

Departe de noi gândul de a nesocoti interesul dramei lui Caragiale în ansamblul operei sale. Dar în nici un caz nu credem că poate fi primită răsturnarea de valori, pe care ne-o propune Haig Acterian. Prin faptul că Anca şi Dragomir sunt ţărani, ei nu devin mai vii, mai profunzi şi mai veritabil creaţi, decât Veta, Ziţa sau Chiriac. Nu numai „evidente lipsuri de construcţie dramatică" despart *Năpasta* de comediile lui Caragiale – ci, în primul rând, formidabila putere

de viaţă a comediilor faţă de schematica psihologie a *Năpastei*.

„O scrisoare pierdută şi *O noapte furtunoasă* au – spune Haig Acterian – o lume pe care majoritatea românilor nu o cunosc. Mahalaua nu poate fi o realitate decât pentru orăşean, nu pentru ţăran".

Argumentul e neconvingător. Şi comediile lui Molière au o lume pe care „majoritatea francezilor" nu o cunosc – ceea ce nu-l împiedică pe Molière să fie profund francez şi profund uman. E un criteriu „plebiscitar" pe care-l pune în joc Haig Acterian şi care nu poate fi valabil în domeniul artei.

De altfel, sunt convins că mult mai românească (adică mai expresivă pentru societatea noastră) e *Scrisoarea pierdută* decât *Năpasta*, în care puţine Ance şi puţini Dragomiri se vor recunoaşte.

Pretextele văd în *Năpasta* începutul unui întreg filon de teatru românesc şi disting o întreagă familie de piese: *Săptămâna luminată* a lui Săulescu, *Domnul Notar* de Octavian Goga, *Tulburarea apelor* de L. Blaga, *Muşcata din fereastră* de V. I. Popa şi *Fata ursului* de V. Voiculescu. (p. 64).

Iată o enumerare ce nu ne convinge. *Domnul notar* coboară mai de grabă din comediile lui Caragiale, decât din *Năpasta*, după cum, cu foarte multă pătrundere, remarcase pe vremuri d. Lovinescu. Actul al doilea din *Domnul notar* reeditează cu reminiscenţe certe de limbaj şi psihologic, scene caragialeşti.

Cât priveşte teatrul d-lui V. Voiculescu, nici el nu se sustrage aceleaşi influienţe. Actul întâi din

recenta *Umbra* este cu desăvârşire pe linia satirei lui Caragiale.

La rândul său d. Victor I. Popa continuă mai de grabă o inspiraţie de stil Brătescu-Voineşti (îmbogăţită cu un simţ personal de poezie), decât o tradiţie de teatru ţărănesc.

Singur Lucian Blaga descinde dintr-o sursă folclorică de creaţie, care însă – e inutil să o spunem – nu are nimic de a face cu *Năpasta*.

Dacă trebuie să avem un teatru de inspiraţie românească, locală, îl vom avea nu printr-un program preconceput, nu printr-o directivă ideologică, ci prin jocul liber al creaţiei, acelaşi joc miraculos şi neprecizabil, care ni l-a dat pe Tudor Arghezi în poezie, pe Liviu Rebreanu în roman.

RECITIND CRONICI VECHI

Cineva (nu pot da nume fiindcă nu ştiu dacă am dreptul de a o face) mi-a încredinţat, după cererea mea, o colecţie de cronici dramatice scrise şi publicate acum 12 ani. Sunt cronicile reprezentaţiilor de teatru din Bucureşti, din anii 1923 şi 1924.

E greu să bănuiţi cât e de interesantă o asemenea lectură.

Ea reprezintă o adevărată călătorie în trecut – un trecut nu prea depărtat pentru a ne fi devenit indiferent, dar destul de vechi pentru a-l putea privi liniştiţi, ca la o târzie încheiere de socoteli.

Dacă aş fi director de teatru (şi vă rog să credeţi că acest optativ nu exprimă un deziderat, ci este pur şi simplu un fel de a vorbi), i-aş obliga pe actorii mei să citească cronicile de acum zece ani – şi eventual să le citească numai pe acelea.

O cronică recentă – cronica piesei de aseară – este iritantă.

Şi cel care o scrie, şi cei care o citesc sunt oarecum angajaţi în evenimentul judecat.

Intră în joc prea multe imponderabile personale (şi unele din aceste „imponderabile" cântăresc teribil de greu), pentru ca discuţia să nu fie aprinsă şi cu bună-credinţă injustă.

Dar o cronică veche este un lucru aşezat, rece, aproape impersonal. Ecoul sălii de spectacol s-a stins de mult prin ani – şi tot ce a fost atunci animat, nervos, plin de nelinişte sau plin de speranţă a căzut sub trecerea timpului, care aduce o irevocabilă linişte în cele mai agitate lucruri. Rămân doar faptele care, de la această depărtare, încetează parcă a ne mai privi pe noi, chiar dacă am luat parte directă la ele. Suportăm să ni se vorbească despre un amor trecut (şi noi înşine vorbim despre el cu detaşare şi cu luciditate), cum dar să nu suportăm a ni se vorbi despre un succes sau insucces trecut? După zece ani devenim aproape totdeauna clarvăzători. După zece ani ne putem privi în faţă erorile.

Am citit cu un nespus interes acele cronici din anii 1923 şi 1924, pe de o parte pentru elementul lor documentar, iar pe de altă parte pentru învăţămintele lor actuale.

Am putut urmări două stagiuni de teatru şi am văzut că, atunci ca şi acum, un repertoriu era ceva

inert, accidental, plin de lovituri date la întâmplare, când norocoase, când nefericite, dar totdeauna nepregătite.

Mai mult ca acum (pentru că apropierea te împiedică să vezi limpede), am fost surprins de caracterul pestriţ al repertoriului, în care marile opere alternează cu micile farse, iar eforturile de creaţie cedează în faţa succeselor de moment. Este uimitor cât de mult seamănă între ele stagiunile noastre de teatru.

Te cuprinde o nesfârşită melancolie gândindute ce efemere, ce provizorii, ce nesigure au fost toate aceste victorii sau căderi pe care le consemnează cronicile de la 1923 şi 1924, cu entuziasm sau cu severitate.

Un singur lucru stabil în aceste cronici, un singur lucru pe care vremea nu l-a clintit din loc: teatrul clasic.

Tot ce se referă la marele repertoriu – Molière Shakespeare – este încă viu, încă actual. Citesc, cu curiozitate detaşată de timp, cronica despre *Femeia îndărătnică* sau despre *Bolnavul închipuit.*

De asemenea sunt deosebit de interesante notaţiile privitoare la jocul actorilor. În 12 ani, un actor se schimbă, evoluează sau rămâne pe loc. A-l revedea cu atâţia ani în urmă, a-l surprinde fie la debut, fie la o experienţă scenică mai însemnată, este un exerciţiu nespus de revelator. Am citit cu emoţie toate observaţiile despre câţiva actori, între timp dispăruţi. Notaţii foarte precise despre jocul lai Nottara, în câteva mari roluri, sau despre Demetriad în unele apariţii uitate (cum e bunăoară într-un *Don*

Quijote al d-lui Sorbul, ceea ce îi dă cronicarului prilejul de a face o seducătoare paralelă între Hamlet şi Don Quijote, reuniţi în persoana interpretului).

De asemenea ni s-au părut excepţional de instructive pasajele critice dedicate actorilor din generaţia care, în 1923, era la primele încercări mai responsabile: Bălţăţeanu, Pop-Marţian, Calboreanu. De atunci a trecut vreme, posibilităţile lor s-au definit, dar e cu adevărat instructiv, pentru cineva care iubeşte teatrul, să-i revadă astăzi cu ochii de la 1923, când cariera lor plutea în incertitudine.

Pentru un lector care el însuşi este cronicar sau ziarist, lectura acestor pagini ieşite din actualitate e bogată în concluzii.

Ea măsoară rezistenţa scrisului cotidian, putinţa lui de a supravieţui timpului şi de a păstra, dincolo de faptele care sunt trecătoare, semnificaţii durabile.

În genere, orice judecată critică ce nu se lasă sedusă nici de entuziasm excesiv, nici de indignare violentă, orice judecată critică ce ştie să-şi păstreze rezerva şi depărtarea faţă de obiect rămâne valabilă – chiar atunci când acest obiect în sine este derizoriu.

N. DAVIDESCU: *ROMA*

N. Davidescu continuă metodic şi aplicat construcţia marelui său poem *Cântecul omului*. În lirica noastră modernă această întreprindere este unică. Nu cunosc nici în poezia străină din ultimele

decenii un exemplu asemănător. Poate că ar trebui să mergem până la Sully Prudhomme şi Hugo pentru a regăsi o poezie de acest tip. Este tipul de poezie „pe temă dată". Şi încă pentru Sully Prudhomme trebuie să observăm că marile sale poeme pleacă de la o idee unitară şi simplă. Fericirea, justiţia – care limitează destul de modest întinderea poemului, Cât despre Hugo, el este un prea furtunos liric, pentru a depăşi cadrele fixe ale „subiectului".

Iată un accident ce nu i se poate întâmpla d-lui Davidescu.

D-sa este un scriitor măsurat, iar opera îi este perfect deliberată. Lucrarea la care s-a angajat, nu-i rezervă, nici d-sale, nici nouă, vreo surpriză. Ea creşte ascultătoare, supusă şi complect lipsită de iniţiativă aşa cum cresc etajele unei construcţii, odată ce planurile arhitectului au fost precizate. Vom avea înfăptuit pe şantier ceea ce am avut dinainte stabilit pe planşetă. Schema comandă în chip absolut construcţia. Nici o abatere nu e posibilă.

D. Davidescu a luat deciziunea de a evoca într-un mare poem ciclic istoria umanităţii cercetată în câteva din importantele ei faze de cultură. Fiecărui ev îi corespunde un capitiol. Toate capitolele la un loc formează poemul general *Cântecul omului.* Etapele lui sunt: Iudeea, Helada, Roma. Va urma Evul mediu (la care poetul anunţă că lucrează în prezent) şi avem motive să sperăm că ciclul nu se va închide înainte de a fi ajuns în zilele noastre. Astfel istoria umană va fi versificată în întregime.

Este, după cum vedeţi, o idee eminamente didactică. E o idee de manual, şi prima ei calitate este

disciplina. O bună distribuire a materialului, o clară expunere a lui, un plan riguros, o severă lipsă de spontaneitate, o voluntară renunţare la fantezie – iată calităţile solide, pe care îşi întemeiază d. Davidescu această operă.

Roma este aşadar a treia etapă. D. Davidescu o cercetează în toate elementele ei proprii: istorie, religie, moravuri, peisaj, artă. S-ar zice că unul din obiectivele sale este de ordin informativ. Cetatea ne e într-adevăr prezentată în complexul ei geografic, istoric şi politic, iar expunerea este mai mult exactă, decât lirică. Versul are un ton narativ, care merge până la o proză aproape insensibil ritmată.

Ştirile dureroase se-nmulţeau în Senat,
Şi ţinea Syracuza parte lui Anibal
Capturată, Tarente, se surpa ca un mal
Şi duşmanului iarăşi Capua s-a predat.

Dacă senat n-ar rima cu predat, iar Anibal cu mal, proza ar fi integrală. Ceea ce îi păstrează aici versului amprenta de vers este mai mult dispoziţia sa grafică decât structura sa intimă. Dacă n-am mai întrerupe fraza după fiecare a douăsprezecea sau a treisprezecea silabă, ci am scri-o fără a marca prin capitole începuturile de vers, ne-ar fi greu să remercam abilitatea prozodică a poetului, mai ales acolo unde nu intervine vreo imagine sau vreo inversiune sintactică. De exemplu: „A ştiut să găsească gestul convingător şi cuvintele care îşi bat joc de obstacol" (p. 33). Sau: „Antoniu intrase-n Efes şi-ncepuse să cheme întreg orientul acolo capabil să

lupte" (p. 79). „A scris apoi în codicilul testamentului să-l ardă-n toga-i strălucită, câştigată în luptele lui împotriva orientului şi pentru acum păstrată" (p. 70).

Sau şi mai convingător: „Antoniu n-a mai fost la noi al nimănui, ci un monarc oriental, înfăptuit de-o curtezeană ai cărei fii au împărţit provinciile ţării de sub paza lui" (p. 85).

Nici rima nu modifică prea simţitor această sonoritate de proză pe care ritmul hexametrului mai mult o ajută decât o tulbură.

Nu dau aceste exemple pentru interesul lor de tehnică poetică. Sub acest raport, volumul d-lui Davidescu este nesfârşit mai complex, iar diversitatea sa prozodică oferă exerciţii şi solfegii de adevărat virtuoz. E un capitol pe care l-am privit mai cu de-amănuntul, atunci când am vorbit despre volumul precedent acestuia, *Helada,* şi nu cred necesar să mai revin.

Dacă vă ofer însă aceste observaţii de verificare este pentru a sublinia stilul narativ al lucrării, tonul ei de expunere rece şi didactică. Voit rece şi didactică.

D. Davidescu este un poet fără elanuri. Poezia sa este deliberat făcută pe anumite dimensiuni prestabilite, aplicată la un obiect dinainte fixat. Nimic nu numai nebulos, dar nici măcar umbrit în versul său.

Temele poemului sunt certe şi simple. Poetul le alege fie printre personajele romane cele mai carcteristice, fie printre momentele istorice culminante, fie printre legendele mai semnificative. Însuşi materialul cărţii îi desemnează motivele lirice

sau didactice. Tabloul de materie al volumului devine astfel un breviar istoric şi geografic.

În tratarea unui material, atât de exact definit, rămâne prea puţin loc pentru intenţie poetică.

Totuşi trebuie făcut un capitol special din poemele de iubire ale ciclului, poeme de peisaj, de atmosferă, de evocare, cum este frumoasa *Aşteptare* de la pagina 114 sau clara, orgolioasa, recea *Epigramă funciară* de la pagina 63, pe care aş cita-o în întregime dacă nu mi-aş fi rezervat dreptul de a face acest lucru pentru un alt poem, tot atât de frumos, dar mai caracteristic, mi se pare, pentru spiritul ciclului. Se numeşte *Recomandaţia* (p. 76) şi ar putea fi o adevărată prefaţă.

A trecut un stih prin mine
Mai întâi
Ca un zvon aprins de-albine
Printr-un înflorit lămâi.

Cântec de izvor în urmă
Şi-n sfârşit
Ritmurile toate-n turmă
Pe tablete au răsărit.

Am făcut să cânte vântul
La-nceput
Şi să-şi spună apoi cuvântul
Zeii din necunoscut.

*

Să-mi răsară-n suflet luna
Şi-n zăvoi
Faunul să facă una
Cu-al driadelor lui roi

E o nouă a mea poemă
Şi-o găseşti
La librarul cu emblemă
„La fântânile greceşti".

Este în poemul acesta o anumită claritate epigramatică familiară şi nobilă, în acelaşi timp intimă şi rezervată, claritate ce însufleţeşte poezia d-lui Davidescu atunci când ea nu se pierde definitiv în didacticism – un didacticism cu atât mai respectabil cu cât este mai liber acceptat.

În genere, poezia d-sale se adresează mai mult stimei decât emoţiei noastre.

MOLIÈRE POLITIC

Găsesc în *Journal de Moscou* o cronică dramatică, pe care nu o pot ceti fără să observ încă o dată cât e de neînţelegător spiritul politic, atunci când se amestecă în domenii ce nu-l privesc.

El face greşeala grosolană de a introduce criteriile lui proprii, în câmpul artei – unde, totuşi, ceea ce decide nu a fost niciodată atitudinea politică, ci exclusiv legile de totdeauna ale inimii omeneşti.

Cronica la care mă refer este dedicată unei comedii recent jucată la teatrul de artă din Moscova, comedie de Bulgakov, având ca erou principal pe Molière.

Discutând spectacolul, criticul revistei scrie în prealabil consideraţii generale despre Molière, în care

recunoaşte întâi un „ideolog" şi un „luptător" pentru ca apoi să-i reproşeze faptul că n-a înţeles chestiunile sociale ale timpului său.

Punctul acesta de vedere este limitat până la idee fixă. Molière a fost un poet, un cunoscător de geniu al oamenilor, un înţelegător unic al pasiunilor şi viciilor noastre. Pentru criticul marxist atâta lucru nu ajunge. El vrea ca Molière să fi fost înainte de orice un partizan. O spune fără ocol: „Pentru noi Molière a fost un materialist".

O astfel de judecată mi se pare cumplit de redusă. Se vede obişnuinţa de a gândi pe formule gata făcute şi pe tipare fixe. Molière a fost un „Materialist". Tot astfel, la Nürnberg, d. Goebbels îl declara pe Wagner naţional-socialist.

Este o veche manie a spiritului pertizan de-a înscrie morminele ilustre în batalioanele de asalt. Mormintele sunt docile, nu protestează şi, cel puţin prin tăcerea lor, acceptă.

„Ideolog al celor mai avansate medii burgheze – spune mai departe cronicarul sovietic – Molière a luptat impotriva claselor privilegiate, pentru eliberarea culturii burgheze". Este Molière un ideolog al „burgheziei avansate"? A luptat el împotriva „claselor privilegiate"? Iată descoperiri inedite în opera marelui poet comic, transformat dintr-odată în militant politic.

Dar cronicarul, dându-şi seama că o astfel de interpretare, care este cel mult un lăudabil exces de zel, nu poate fi şi un adevăr critic, se grăbeşte să-i facă oarecari aspre reproşuri lui Molière pentru că n-a avut destul simţ politic. „... el nu trăgea concluziile politice pe care le comporta critica viciilor şi a defectelor societăţii

în care trăia şi trata chestiunea justiţiei sociale nu ca pe o chestiune socială şi politică, ci ca pe o chestiune de morală şi visa să o rezolve prin predică şi satiră în cadrele regimului sovietic".

Este în aceste rânduri un exemplu de gândire mecanică, lipsită de suplețe, lipsită de înțelegere.

O pasiune trebuie să aibe neapărat semnificaţie politică? Un viciu trebuie să fie automat un reflex al unei situaţii sociale? Sufletul uman nu are autonomia lui, permanenţa lui, realitatea lui puternică, decât formele trecătoare ale societăţii?

Molière ne vorbeşte despre câteva pasiuni, ce ţin de rădăcinile noastre: iubire, gelozie, avariţie, ipocrizie, sinceritate. Sunt trăsăturile noastre eterne. Vom iubi mereu la fel, vom avea mereu aceeaşi experienţă a morţii, vom fi etern ridiculi şi etern tragici în geloziile noastre, vom fi în acelaşi chip avari şi în acelaşi chip generoşi. Asta nu ţine nici de sistemul de vot şi poate nici de regimul economic. Asta ţine de ceea ce Montaigne a numit odată cu o vorbă, astăzi grozav de iubită: *condiţie umană*. Şi despre condiţia umană, Molière putea vorbi fără să fi fost um „materialist", cum decide cu prea multă fervoare criticul său de la Moscova.

Ar trebui să ne obişnuim cu gândul că marile morminte nu sunt nici de dreapta, nici de stânga.

LE PARADOXE DU JOURNALISME

Y a-t-il quelque chose de plus passager, de plus provisoire, de plus soumis à l'oubli et à l'inactualité

qu'une page de journal? Elle vit exactement „ce que vivent les roses" – et bien souvent il ne faut même pas „l'espace d'un matin" pour qu'on l'oublie à tout jamais. Je me demande même s'il ne serait pas nécessaire de renoncer au terme „quotidien" qui est devenu trop large depuis que les journaux paraissent cinq ou six fois par jour, le matin, à midi, dans après-midi, à six heures du soir, à sept heures, à huit heures...

„O, que la vie est quotidienne" disait le mélancolique vers de Laforgue.

Non, elle n'est plus quotidienne. Elle est „horaire", ce que vous lisez ce matin, au réveil sera à midi déjà vieux, déjà dépassé, déjà inactuel. Chaque nouvelle édition rend inutile et démodée l'édition du journal qui l'a précédée. Voici pourquoi publier un livre de vieux articles contredit l'essence même du journalisme, qui est celle de périr sans cesse et sans regret. Un journaliste accepte d'avance la disparition de ses écrits. Il écrit pour être oublié.

Pourtant il existe un grand charme des pages retrouvées, le charme des pages oubliées dans les vieilles collections où elles dorment, où elles se cachent, où elles gardent un fragment de vie, un éclair de passion, un souvenir de jeunesse.

Le professeur Iorga, qui n'est pas seulement l'historien des siècles, mais aussi l'historien des jours, le professeur Iorga, qui est un de nos plus grands, de nos plus passionnés journalistes, vient de publier trois grands volumes, à la Fondation le Roi Carol II, qui ne sont autre chose que trois vastes dossiers où il reproduit un grand nombre de ses articles de journal. C'est une lecture admirable, car

nous y retrouvons la prose si riche, si nuancée, si pathétique dans ses accents de douleur, si violente dans ses moments de révolte, la prose grave et nerveuse, solennelle et succulente de M. Iorga. Mais c'est aussi une lecture instructive pour le destin du journalisme qui pour une fois est arraché à l'oubli et rendu de nouveau à la vie. En lisant les trois tomes de M. Iorga on se rend compte que ce qui est périssable dans une activité de journaliste ce sont les faits, les événements, les personnages. L'actualité les déforme et leur donne une importance démesurée que le temps aura la charge de réduire parfois jusqu'au néant.

Nous rencontrons dans ces trois livres des noms obscurs, des noms oubliés... Leur histoire personnelle est médiocre, leur mémoire est inexistante. Mais ce qui les sauve, ce qui leur donne aujourd'hui encore la force de nous intéresser et de nous émouvoir, c'est la parole de l'écrivain, la flamme passionnelle qu'il met dans leur évocation. Le journalisme est un art qui vit de l'actualité, mais qui en meurt aussi. Sa seule chance de survivre est l'esprit – c'est à dire tout ce qu'il y a de plus inactuel. Voici le paradoxe du journalisme et ce paradoxe M. Iorga nous l'enseigne admirablement.

NOTĂ LA UN ROMAN PROLETAR

În principiu, publicarea unui scriitor care vine din alt mediu decât al literaţilor de profesie este o experienţă din cele mai interesante.

De nimic cred că nu suferă literatura mai mult, decât de primejdia clişeului. Există o industrie literară, care cultivă în chip fatal un număr restrâns de teme, de forme, de procedee, toate constituind acelaşi tip de carte, scrisă în mai multe variante.

Această uniformitate nu are nimic surprinzător, dacă ne gândim că servitorii formează un adevărat grup social, cu aproape aceeaşi experienţă de viaţă. Cunoştinţe comune, obiceiuri comune, manii comune – este un întreg domeniu moral pe care ei îl stăpânesc în indiviziune. Profesiunea îi închide într-un cerc destul de mic, unde vor găsi la un moment dat aceleaşi idei, aceleaşi preocupări, aceleaşi lecturi şi poate chiar aceiaşi oameni.

Nimic nu este mai firesc decât ca operele hrănite dintr-un astfel de material de viaţă, cunoscut în devălmăşie, să păstreze un aer pronunţat de rudenie – mai ales că în genere ele se adresează cam aceloraşi cititori.

Nu vi se pare într-adevăr că – lăsând de o parte câteva opere de excepţie – cărţile de literatură îşi seamănă prea mult? Nu vă urmăreşte de la o carte la alta impresia penibilă de „deja citit"? Este o lungă serie de romane-tip, care repetă, uneori cu ingeniozitate, uneori cu talent, dar totdeauna cu monotonie, fapte, lucruri şi gânduri care de mult au încetat să mai fie inedite.

S-ar zice că într-adevăr gintea literară trăieşte într-un fel de insulă proprie, într-un fel de „*pays des articoles*", cum zicea acum câţiva ani un romancier francez (de altfel el însuşi scriitor de duzină), „*pays des articoles*" unde populaţia consumă şi produce metodic aceleaşi fabricate literare.

O literatură se înnăbuşe cu vremea în propriile ei deprinderi. Când o sută de literaţi scriu cu aceeaşi sintaxă, cu aceeaşi psihologie, cu aceeaşi cunoştinţă despre viaţă, este fatal ca izvoarele de creaţie să se atrofieze.

Debutul unui scriitor, care nu e „literat" şi pe care un accident sau o vocaţie îl rupe din cu totul alt mediu, pentru a-l dărui literaturii, echivalează atunci cu o adevărată „infuzie de sânge nou". Imaginea e banală, dar exactă. O artă literară uzată de prea mulţi romancieri, eseişti şi critici de profesie, are din când în când nevoie să primească din afară un suflu nou de viaţă. Trebuie să vie cineva care să bruscheze porţile, să le dea curajos de perete, să deschidă larg ferestrele – şi să lase să bată un nou vânt, acolo unde până atunci n-au circulat decât idei, formule şi scheme.

Mi se pare că nu s-a meditat suficient la fulgerătorul succes al lui Panaiţ Istrati în literatura franceză. Girul lui Romain Rolland nu este o explicaţie suficientă – ea mi se pare că nu e deloc o explicaţie. Influenţa sa în Franţa este redusă, iar recomandaţia sa critică e departe de a fi decisivă. Dar Istrati aducea cu el o fărâmă de necunoscut. Era un vagabond, care deschidea o zare. Venea fără lecturi, fără opinii, fără idei, fără obişnuinţe: venea cu o viaţă de pribegie, care fusese viaţa lui şi nimic altceva.

Într-o literatură de psihologi, lipsa de complexitate a lui Istrati era un fapt regenerator. Puţin colţuros, puţin necioplit, cu o sintaxă stângace în corectitudinea ei şcolărească, cu un vocabular fără exces de nuanţe, dar tocmai de aceea puternic, Istrati nu reprezenta – cel puţin în primul moment al

apariţiei lui – un fenomen literar, ci o schimbare de peisaj, de coloare, de material, de viziune.

Această schimbare de peisaj, această înnoire de material, romanul am impresia că o caută de la un timp cu oarecare neliniște. Vechile teme au dat tot ce au putut da, şi chiar mai mult decât au putut.

Romanul are nevoie de un teren neexplorat încă, pe care literatura să nu-l fi secătuit şi unde zăcămintele de viaţă, de emoţie, de pitoresc să fie intacte. Îi trebuie o lărgire de orizont, – dar nu în sens spiritual, sau nu numai în acest sens, – ci mai ales o lărgire de orizont, în sens geografic. Îi trebuie, ca să vorbim în termeni actuali, o „expansiune colonială".

Această încercare de a evada din vechile cadre şi de a descoperi aspecte de viaţă încă nepuse în valoare, se poate vedea dintr-un fapt foarte curios, care nu cred să fie o simplă nimereală. Aţi remarcat că marea majoritate a romanelor franceze care au obţinut în ultimii ani premiul Goncourt *îşi desfăşoară acţiunea în altă ţară decât în Franţa?*

Sang et lumière (1935) se petrece în Spania, *Capitaine Canon* (1934) în România şi Bulgaria, *La condition humaine* (1933) în China. Dacă mergem puţin mai în urmă, observaţia se confirmă mereu: *Malaisie* se petrecea în Malaesia, *Jérome* în Suedia.

Nu poate fi la mijloc o coincidenţă şi în nici un caz numai o coincidenţă. Din ultimii şapte sau opt deţinători ai premiului Goncourt, cinci, ba chiar şase (căci l-am uitat pe Maurice Constantin Weyer) sunt romancierii unor medii geografice şi sociale străine.

Şi dacă numai întâmplarea a putut face ca Joseph Peyré, Roger Vercel, André Malraux, Henri

Fauconnier, M. C. Weyer şi Maurice Bedel să aducă fiecare în parte altă privelişte în tabloul epicei franceze de azi, desigur nu tot întâmplarea a făcut ca din toate romanele apărute, Academia Goncourt să le aleagă cu deosebire pe acestea. Este parcă un triumf organizat al exotismului – şi el nu poate fi înţeles altfel decât ca un efort, voluntar sau involuntar, de a deschide literaturii drumuri încă neumblate, spre o lume ce păstrează rezerve proaspete de viaţă.

Dar literatura, pentru a-şi descoperi un material uman nou, nu are neapărată nevoie de explorare geografică. Un scriitor nu este obligat să se deplaseze numaidecât la *60 de grade latitudine nordică* (semnificativ titlu!), pentru a-şi schimba experienţele de viaţă. Există grade de latitudine şi longitudine psihologică sau socială, tot atât de bogate şi necunoscute ca şi cele geografice şi care pot fi atinse, prin simplă schimbare de punct de vedere.

Aceeaşi societate văzută de un literat şi văzută de un mecanic, reprezintă două lumi absolut diferite. Dar literaţii au vorbit prea mult, iar mecanicii prea puţin...

Reflexiile de faţă pornesc de la cartea nu a unui mecanic, ci a unui grădinar.

Ele pornesc în orice caz de la cartea unui om care este nou venit în literatură – nou nu numai prin faptul că debutează, dar nou mai ales prin faptul că vine dintr-o lume care, în mod obişnuit, nu are acces în domeniul scrisului.

Publicându-l pe tânărul muncitor Stoian Gh. Tudor, editura „Cultura Naţională" făcea exact această

experienţă de explorare pe care o remarcam mai sus şi de care literatura are la răstimpuri nevoie pentru a-şi regenera sursele de inspiraţie şi de expresie.

Că experienţa a reuşit sau nu, că Stoian Gh. Tudor are sau nu talent, că *Hotel Maidan* este sau nu o carte bună – mi se pare indiferent. Semnificaţia experienţei rămâne aceeaşi.

Literatura românească încearcă de la un timp să-şi anexeze ţinuturi pe care multă vreme le-a ignorat. Ea aşteaptă să i se deschidă drumuri către zone de viaţă, până acum obscure sau dispreţuite.

Ca fapt izolat, publicarea d-lui St. G. Tudor nu preţueşte mai mult, decât poate preţui cartea sa, bună sau proastă. Dar dacă punem acest *Hotel Maidan* în legătură cu alte fapte literare, observăm că el face parte dintr-o tendinţă generală.

Trebuie să facem în biblioteca noastră un despărţimânt special pentru cărţile dedicate în ultimii ani periferiei româneşti. Vom grupa acolo romanele d-lui Carol Ardeleanu, pe ale d-lui George Mihail Zamfirescu, pe ale d-lui I. Peltz. II vom adăuga pe Sărmanul Klopstock, iar dintre tineri, pe d. Dan Petraşincu – şi astfel vom căpăta o familie de romane, care toate aduc la lumină o lume de moravuri, sentimente, drame şi comedii, ce alcătuiesc suburbia noastră – regiune socială şi psihologică insuficient cunoscută de la Caragiale încoace.

Nu-l vom exclude din acest grup de romancieri nici pe d. Petre Bellu – scriitor de inferioară calitate evident – dar al cărui succes a marcat odată mai mult curiozitatea cititorului de a fi introdus într-un mediu necunoscut lui.

Publicarea d-lui Stoian Gh. Tudor trebuie înţeleasă numai în legătură cu această orientare ce se desprinde din literatura ultimilor ani. Cartea sa putea să reprezinte o voce ruptă din această lume a mahalalei, pe care scriitorii încearcă să şi-o aproprie, dând astfel ascultare nu unui „populism" la modă, ci unei reale necesităţi de a cunoaşte şi a înţelege un material uman, lăsat prea multă vreme în umbră.

Hotel Maidan putea fi un mesaj, un apel, un document. Ce lucru e mai emoţionant decât un om care se exprimă cu sinceritate, în ciuda sintaxei pe care nu o cunoaşte, în ciuda vocabularului care-i rezistă şi în ciuda artei, care nu-l interesează? Ar putea fi ceva elementar şi dur în cuvintele lui, căci însăşi stângăcia lor ar fi instinctivă.

Literatură ne-a obosit prea mult de lucrurile „făcute", în care simţi artificiul, culisele, formula şi eprubeta, pentru ca să nu dorim şi să nu aşteptăm o operă eliberată de orice tehnică, de orice virtuozitate, de orice dibăcie. O carte inabil scrisă, dar străbătută de o mare emoţie, de o mare revoltă sau de un arzător temperament ar fi fără îndoială mai fertilă, decât orice perfecţie formală.

Când un proletar sau un ţăran face primul pas în literatură, suntem poate îndreptăţiţi să aşteptăm dintr-acolo o bătaie de vânt aspru şi regenerator.

Pentru că el vine nu din cărţi, ci din viaţă, îi cerem un ochi care să vadă colori tari, acolo unde ceilalţi văd colori obosite; o ureche care să descopere sunete răspicate într-un limbaj extenuat; două mâini care să simtă colţuri ascuţite, acolo unde alţii pipăie un contur fără relief.

Puterea de a simţi cu acuitate lucrurile simple – iată ce poate aduce în artă un spirit venit din altă parte, decât din literatură. Fie că pleacă din grădinărie, fie că pleacă din uzină, el poate să redea întreaga lor forţă originară celor cinci simţuri, pe care abuzul de lectură le-a atenuat cu timpul.

Un Gorki, un Hamsun, un Istrati acest miracol îl împlinesc atunci când apar: e un miros de pădure în scrisul lor.

Mă grăbesc să vă spun că tot ce am notat mai sus este disproporţionat faţă de *Hotel Maidan*. Nu-i reproşez cărţii lipsa de valoare literară. Ii reproşez însă puţina însemnătate de mărturie umană. Lipseşte emoţia, lipseşte sinceritatea de ton, lipseşte acea vigoare virilă, pe care o au marile strigăte ce vin din viaţă.

Între grădinarul Stoian Gh. Tudor şi literatură, literatura a fost mai puternică. L-a învins, l-a redus. L-a obligat să scrie pagini de gândire socială, de meditaţie metafizică nespus de puerile şi nespus de decolorate.

Dar printre pagini, printre rânduri, se întrezăreşte când şi când o lume, care îşi aşteaptă desigur povestitorul. Nu este Stoian Gh. Tudor, dar va putea fi un altul. Publicarea *Hotelului Maidan* lasă deschisă o poartă.

ZINO FRANCESCATTI. CLEMENS KRAUSS, VIORICA URSULEAC ET LA PHILHARMONIQUE

Notre choix était bien difficile l'autre samedi, quand il fallait se décider entre M. Zino Francescatti,

qui donnait un récital à la Salle Dalles, et entre M. Clemens Krauss, qui dirigeait à Opéra Roumain la Tosca *de Puccini, avec Mme Viorica Ursuleac dans le rôle titulaire.*

Finalement nous optâmes pour M. Francescatti dont le jeu nous avait beaucoup intéressés lors de son concert donné comme soliste de la Philharmonique où il avait exécuté – comme vous le savez déjà – un concerto pour violon et orchestre de Paganini, assez vide, assez schématique, mais joué pourtant avec un sens musical digne d'une œuvre plus riche. Nous nous imaginons tout ce que nous avons perdu en renonçant à la représentation de l'Opéra, mais il faut dire que le récital du violoniste français nous a interdit tout regret. Francescatti nous a donné en vérité un beau concert, un émouvant concert, beau par son programme, émouvant par l'interprétation de ce programme.

Que M. Francescatti fût un virtuose de grande maîtrise, le concert de Paganini nous l'avait déjà montré. Mais le récital de samedi nous prouve que l'artiste ajoutait à ses grandes qualités d'ordre technique un sens musical supérieur, une sensibilité profonde et sincère, une vibration intérieure qui dépassait beaucoup une reproduction mécanique si parfaite qu'elle fût.

Sans dédaigner l'élément technique d'un art, nous croyons que la virtuosité reste quand même une pure acrobatie, tant qu'elle ne sert un sentiment intérieur et tant qu'elle n'exprime quelque chose au-delà des procédés simplement mécaniques.Eh bien! M. Francescatti est un artiste avant d'être un virtuose

et pour le prouver il a choisi les maîtres les plus concluants: Bach et Beethoven. Il joua le Concerto en la mineur *de Jean Sébastien Bach avec une gravité, un sérieux et un sens de la construction organique de l'œuvre vraiment remarquables. Mais ce fut surtout dans la Sonate en fa majeur de Beethoven qu'il nous fit comprendre et sentir toutes ses ressources d'expression. On peut difficilement imaginer un Beethoven plus pathétique, plus ardent, d'une mélancolie plus profonde et nuancée que le Beethoven présenté par M. Francescatti.*

La seconde partie du programme nous fit entendre la suite Ruralia Hungarica *de Dohnányi (belle composition qui va jusqu'aux sources folkloriques de Bartók),* I Palpiti *de Paganini et une subtile* Berceuse *de M. Francescatti lui-même que nous ne connaissions pas dans cette qualité inédite de compositeur.*

Belle soirée de musique pour laquelle il faut féliciter vivement la Philharmonique, à qui en revient l'initiative.

*

Mardi soir à l'Opéra Roumain et jeudi à l'Athénée nous avons entendu Mme Ursuleac, compatriote qui honore notre pays et notre art au-delà des frontières où elle connaît une grande renommée. Cantatrice d'admirables ressources vocales, Mme Viorica Ursuleac est surtout une artiste d'un style très pur. Sa voix, qui ne possède pas un volume extraordinaire, est en échange capable des nuances les plus fines. Rien d'âpre, rien de trouble,

rien d'incertain dans cette voix qui est métallique sans être dure et qui est douce tout en restant ferme.

Quant à M. Krauss il est un dirigeur qui ajoute la précision à l'enthousiasme et la discipline à l'émotion. La manière dont il dirigea Fidelio *nous montra ce que peut un grand dirigeur quand il est le maître d'un spectacle. Bien rarement avons-nous connu à l'Opéra Roumain une telle cohésion, un tel accord entre l'orchestre et la scène. M. Clemens Krauss est un romantique. Un poète de la baguette. Il a des élans qui le soulèvent bien au-dessus de l'orchestre, un peu intimidé par la force, par la flamme d'un tel chef. Mais M. Krauss est un romantique qui réalise le paradoxe d'être en même temps un organisateur. Il y a quelque chose d'orageux dans sont art, mais comme disait quelque part un grand écrivain il serait capable de „mettre de l'ordre dans un cyclone ". Sa fugue n'est égalée que par sa lucidité.*

Il a dirigé jeudi, dans le cadre du concert habituel de la Philharmonique, la cinquième symphonie de Tchaïkovsky que nous prenons la liberté d'aimer encore et toujours pour sa richesse mélodique, pour sa facilité généreuse, pour son invention musicale, si légère dans certains détails, mais si large, si ample, si pleine dans l'ensemble. Le bel emportement romantique de M. Clemens Krauss, qui serait peut-être excessif pour Bach ou pour Mozart, convient parfaitement à Tchaïkovsky, qui trouve en sa personne un des meilleurs interprètes possibles.

Mais la préférence du dirigeur se prononce nettement pour Richard Strauss et d'ailleurs on peut dire qu'à l'exception de Tchaïkovsky le concert de jeudi fut un festival straussien. On y exécuta le poème Don Juan, *la danse de Salomée, un air de Guntram, chanté par Mme Ursuleac, qui chanta également trois mélodies en première audition du même Richard Strauss. Nous avons eu un* Don Juan *exceptionnel grâce à M. Krauss, un* Don Juan *dramatique, étincelant et puissant, dans la mesure où l'orchestre, en quelque sorte brusqué par le rythme de son dirigeur, fut capable de répondre à ses appels et à ses exigences. Mme Viorica Ursuleac chanta les mélodies de Strauss avec cette grâce émue qui fait de son art beaucoup plus qu'une simple exécution vocale.*

La salle de l'Athénée – vide dans les semaines passées – a retrouvé à cette occasion son animation des grands soirs.

DUPĂ O VIZITĂ LA INSTITUTUL FRANCEZ

Am fost chemaţi într-una din serile trecute la Institutul Francez pentru a ni se face câteva comunicări despre apropiatele spectacole ale Comediei la Bucureşti.

Institutul acesta este o casă pe care o cunosc mai de mult, de vreo doi ani, de când am cinstea să fiu poftit acolo din când în când, la unele reuniuni amicale. Este în sensul cel mai viu un „cămin intelectual" – o casă pe care o simţi destinată să

găzduiască sub acoperişul său cărţi, idei şi oameni. În puţine locuri o convorbire se angajează mai frumos şi se desfăşoară mai demn, chiar atunci când ea pune faţă în faţă puncte de vedere străine sau opinii adverse.

Îmi aduc aminte a fi asistat acolo la câteva conversaţii foarte animate, dar pe care le prezida o extremă curtoazie, ceea ce nu scădea nimic din preciziunea lor. Un schimb de idei este un joc de inteligenţă eminamente francez. Este în acelaşi timp o artă şi o disciplină. Este un exerciţiu care te clarifică pe tine, chiar dacă nu-l convinge pe preopinent.

E adevărat că de astă dată nu fusesem chemat la o dezbatere, ci la o simplă întâlnire informativă. Directorul Institutului – d. Dupront – ţinea să ne comunice prin viu grai programul turneului ce se apropie.

Îmi pare rău că nu s-a stenografiat scurta sa expunere. Era un model de vorbire concisă şi nuanţată. În 15 minute a justificat alegerea pieselor cari se vor prezenta, a explicat de ce între clasici s-a oprit pentru linia comică, nu pentru cea tragică, de ce ne vor prezenta Molière şi nu Racine, de ce Musset şi nu Hugo. A discutat cu noi distribuţia fiecărei piese, ne-a spus câteva cuvinte despre interpreţi, ne-a vorbit despre vechea gardă a Comediei Franceze şi despre noua ei generaţie. A fost o excelentă introducere la spectacol.

Domnul Dupront este un normalian – şi dacă nu am fi ştiut-o dinainte, cred că am fi bănuit-o din comunicarea pe care ne-a făcut-o atât de prieteneşte, luni seara, pe tonul cel mai degajat din lume, dar cu o

claritate şi cu o putinţă de a fi sintetic, fără a fi pedant, care dovedeşte o îndelungată familiaritate cu jocul ideilor. Trebuie mult spirit şi multă suplețe pentru a spune atât de substanţiale lucruri sub această aparenţă de uşurinţă.

M-am gândit încă o dată, plecând de la Institutul Francez, la proasta psihologie a propagandei pe care o facem noi la rândul nostru în străinătate.

Propaganda noastră este retorică. Propaganda franceză este cel mai mult persuasivă.

Noi suntem încântaţi când obţinem un articol de elogii într-o gazetă străină – elogii totdeauna vagi şi niciodată angajante, elogii care respiră de la distanţă o politeţă convenţională.

Singurul lucru pe care o propagandă naţională îl poate face în chip fertil este să deştepte curiozitatea străinilor pentru valorile ei şi să le pună acestora la îndemână elemente de cunoaştere şi informaţie. Restul nu are nici o importanţă şi nici o eficacitate.

Ne plângem – pe bună dreptate – că literatura noastră e necunoscută peste hotare, că operele noastre de seamă nu sunt traduse, că arta noastră rămâne ignorată. Dar pe cine am trimis noi să le vorbească străinilor despre aceste creaţii ale noastre? Să le vorbească nu festiv şi nu oficial, ci cu acea seriozitate nesuspectă pe care numai un raport intelectual de la om la om o poate realiza.

Care este Institutul Român destinat să împlinească la Paris, la Berlin sau la Londra oficiul pe care îl îndeplineşte cu atâta discreţie, cu atâta simplicitate, dar şi cu atâta prestigiu intelectual Institutul Francez de la Bucureşti?

Desigur, un reprezentant de tactul şi de valoarea d-lui Dupront nu se găseşte uşor, dar cunosc totuşi cel puţin câteva nume care ar răspunde perfect unui asemenea serviciu.

Vă gândiţi ce poate însemna, pentru recomandarea noastră peste hotare, faptul că într-o capitală a lumii ar lucra, puternic sprijinit de stat, dar fără nici-o politică, un Camil Petrescu, un Tudor Vianu, un Mircea Eliade sau un Mircea Vulcănescu?

Din păcate, noi facem propaganda prin funcţionari decorativi şi nu ştim să ne utilizăm intelectualii.

1 MARTIE

Ieri la o secţie a Tribunalului Ilfov, am auzit o vorbă care pe Jules Renard l-ar fi încântat.

Era o dezbatere lungă, cenuşie, avidă. Sala mică, avocaţi mulţi, dosare imense. Era o atmosferă de arhivă, un miros de hârtie îngălbenită, ceva descompus în aer, un gust general de oboseală, de somnolenţă, de înnămolire.

Mi se plimba o frântură de vers prin minte şi o repetam, nu pot să vă spun cu ce nostalgie, în timp ce pledoariile se succedau una după alta, lungi şi dezolate.

„Fuir! là-bas, fuir..."

Feţe galbene, priviri plictisite, paltoane înăbuşitoare, o lumină prăbuşită, căzând fără fluiditate pe obiecte şi pe oameni ...

Cineva, care avea probabil aceeaşi senzaţie de sufocare, s-a îndreptat deodată spre una din ferestre şi a deschis-o.

A fost un moment de buimăceală. Tot soarele părea că intrase brusc în odaie, tot soarele, toată lumina, toată primăvara.

A fost un moment de tăcere, de parcă ar fi năvălit cineva în sală, un necunoscut, un neaşteptat – şi ne-ar fi surprins în nu ştiu ce secrete dezbateri de la care ar fi vrut să ne rupă.

Am simţit cu preciziune că într-adevăr este acolo, între noi, un intrus – şi dacă nu m-aş teme de bine cunoscutul d-tale scepticism, cetitorule, aş spune că acest intrus era primăvara însăşi.

Avocatul care vorbea a tăcut, întrerupt parcă de un nevăzut adversar, judecătorii au privit cu mirare spre fereastră, grefierul a ridicat şi el ochii din dosar...

„Fuir! là-bas, fuir..." Era o voce care venea pe fereastră şi repeta fără cuvinte apelul acesta de plecare. Îl vedeam răsfrânt în toate privirile şi îl simţeam străbătând tăcerea noastră de o clipă.

Dar un tribunal e mai puternic decât o primăvară.

Cel dintâi care şi-a revenit a fost prezidentul. El a bătut cu creionul în masă, a tuşit şi apoi ne-a spus scurt: – Să fim serioşi, domnilor. Aprod! Închide fereastra.

Să fim serioşi! De două zile, de când a izbucnit primăvara, am impresia că fiecare din noi îşi spune acest cuvânt cuminte.

E ceva în această lumină de martie care ne umileşte. Ea ne dă sentimentul subit de a ne trezi într-

o lume plină de lucruri inutile şi moarte. Ea ne dă sentimentul absurd poate, dar irecuzabil că viaţa e în altă parte decât între aceste idei pe care le uzăm, între aceste cărţi pe care le citim, în aceste probleme cu care ne amăgim.

De undeva – din ce conştiinţă vegetală sau animală a primăverii? – vine până la noi o chemare de viaţă nouă. E un strigăt copilăros şi etern.

Nu suntem destul de opaci, nu suntem destul de sceptici, nu suntem destul de gravi, pentru a nu-l auzi.

„Fuir! là-bas, fuir..." Toate primăverile încep la fel. Până când un prezident de tribunal – în sufletul nostru – ne cheamă înapoi spre seriozitate.

„Să fim serioşi, domnilor"

...Toate primăverile sfârşesc la fel.

UNE CORRESPONDANCE LITTÉRAIRE

La „Revue des Fondations Royales" publie depuis quelques mois une correspondance d'un grand intérêt littéraire. Il s'agit d'un important nombre de lettres adressées jadis par Duiliou Zamfiresco à Titu Maïoresco, son ami, son protecteur et son critique. On imagine difficilement un couple intellectuel plus indiqué: il y a entre ces deux hommes des véritables correspondances de pensée, de psychologie, de style, de mentalité. Leur clarté formelle, un peu froide, un peu hautaine, mais d'une élégance toute naturelle; leur sens critique si avisé, si lucide; leur formation et

leur culture classique – tout les réunit malgré l'âge qui les sépare. Maïoresco est déjà un homme politique de premier plan quand son jeune ami n'est qu'un modeste attaché de légation. Ceci sur le plan de la vie publique. Sur le plan littéraire, la différence est encore plus grande. Maïoresco est la voix critique la plus autorisée de son temps, le personnage qui exerce une influence absolue dans le monde de la littérature, pendant que Duiliou Zamfiresco se trouve au début de son œuvre et aux premiers pas de la notoriété.

Mais leur sympathie intellectuelle est plus grande que leurs différences d'âge ou de situation. Une grande sincérité de pensée et d'opinion est à la base de cette amitié qui, tout en gardant un ton courtois, n'hésite pas d'exprimer ouvertement ses controverses d'ordre critique. Zamfiresco n'approuve pas toujours les passions littéraires de son ami et il proteste bien souvent contre certaines pages de la revue „Conversations littéraires" („Convorbiri literare"), publication glorieuse dont Titu Maïoresco est l'animateur.

À son tour, celui-ci juge avec une sévérité amicale, mais ferme, les manuscrits de Duiliou Zamfiresco, l'obligeant parfois de renoncer à leur publication – ce que celui-ci accepte de bonne grâce. Il y a vraiment dans ces lettres un sentiment de confiance intellectuelle, de sobriété critique, de modestie personnelle, un sentiment d'élégance morale innée qui cherche la vérité sans orgueil et avec une admirable souplesse d'esprit. Je me demande ce qu'il y a de plus précieux dans cette

correspondance: sa belle tenue littéraire ou sa valeur simplement documentaire.

Sans doute, nous avons là quelques-unes des plus belles pages que Duiliou Zamfiresco ait écrites. Mais nous avons également un document de l'époque, un miroir des événements, des hommes, des pensées et des sentiments qui formèrent jadis la vie politique et littéraire des dernières années du XIX-ème siècle et des premières années du XX-ème. Espérons qu'après la publication intégrale de cette correspondance dans la „Revue des Fondations Royales" on ne manquera pas d'en faire un livre.

ALICE VOINESCU: *MONTAIGNE. OMUL ŞI OPERA*

D-na Voinescu nu ascunde intenţia sa de a face din această lucrare, dedicată lui Montaigne, mai mult un ghid de lectură decât un studiu propriu-zis.

Domnia sa îşi precizează de la început obiectivele, asigurându-ne că nu a vrut să scrie nici o carte de „adâncă erudiţie", nici una de „reflexiuni strict personale".

Lucrarea sa îşi asumă sarcina, modestă dar dificilă, de a-l face cunoscut pe Montaigne unui public tânăr, ne familiarizat cu *Eseurile*. Ea tinde să deseneze o imagine simplificată, dar complectă, a omului şi a operei. Este deci o monografie mai mult informativă decât critică. Construită pe un plan foarte clar, referindu-se cu fidelitate la text, alegând just

citatele şi rezumând cuprinzător întreaga operă, cartea d-nei Voinescu este o nouă introducere la cunoaşterea lui Montaigne.

Am impresia că pentru a o scrie astfel şi pentru a se limita la exigenţele oarecum didactice pe care şi le-a impus autoarea a trebuit să facă un efort asupra propriei sale pasiuni literare, reprimând-o, interzicându-i accente prea directe, oprindu-i elanurile prea personale.

Profesoara a vrut să primeze asupra artistei, iar spiritul de metodă să reziste spiritului critic. D-na Voinescu ne oferă astfel nu un comentariu al *Eseurilor*, ci o prezentare materială a lor.

Rezumatul este luminos şi concis, dar nu depăşeşte decât arareori valoarea unui rezumat. Nu-l depăşeşte, fiindcă nu vrea. Sunt convins că scrierea unei astfel de cărţi este un act de devotament şi de modestie. El sacrifică iniţiativa personală, unei obligaţii de utilitate. D-na Voinescu a renunţat – şi poate nu cu uşurinţă – de a-şi exprima gândurile sale proprii în legătură cu Montaigne, pentru ca în schimb să-l poată servi mai exact şi mai eficace pe cetitor.

Există în orice bună lecţie un anumit grad de impersonalitate voită – iar cartea de faţă este în primul rând o lecţie.

D-na Voinescu nu face propriu-zis o biografie. Dar cum *Eseurile* prin ele însele nu sunt altceva decât o vastă şi minuţioasă confesiune personală, este de ajuns să ni se vorbească despre ele, pentru a ni se vorbi în acelaşi timp despre Montaigne.

„Eu însumi sunt materialul cărţii mele" zice el undeva. Această identitate dintre om şi operă, d-na

Voinescu o urmăreşte cu cartea în mână, descoperind în desfăşurarea textului, etapele de viaţă ale eroului său. Biografia lui Montaigne ne este prezentată în măsura în care ea se reflectează în scrisul lui.

Metoda este simplă, dar autoarea ştie s-o întrebuinţeze cu delicateţă, cu o sumă de nuanţe evocatoare şi să facă a vibra într-un citat, nu numai sensul lui obiectiv, ci şi minutul de viaţă care îi va fi dat naştere.

În special trebuie remarcat lungul capitol denumit *În castelul Gournay* (p. 252-312) în care figura Mariei de Gournay este schiţată cu o discretă graţie, iar anumite pasaje din *Eseuri* capătă o încadrare psihologică, ba chiar epică, pe care o simţi plauzibilă deşi este mai mult intuită decât dedusă.

„Poate se înserase de-a binelea. Montaigne nu mai deslușea ce strălucește în ochii fetei lui de suflet, dar simţi deodată, puternic, şi gândi limpede: «*cette âme sera quelque jour capable de plus belles choses*» ... Şi cu mâna pe creştetul plecat al fetei, Montaigne, în gând, a făgăduit să şteargă la viitoarea ediţie din *Eseul* 3, cartea a III-a pasajul: «*Je sçay bien, que je ne lairray après moy aucun respondant etc*»".

Fragmentul acesta uşor romanţat arată tactul şi simţul de poezie pe care le pune autoarea în evocarea figurii lui Montaigne. Mai aspră, mai rece, mai şcolărească este expunerea propriu-zisă a *Eseurilor*, rezumate sistematic, dar fatal redusă la o expresie abstractă, din care bogăţia lor originală lipseşte, fără vina cuiva.

Un rezumat este prin definiţie o operaţie ingrată. D-na Voinescu i se supune cu voie bună, dar şi cu toate riscurile inevitabile.

Ar fi injust să nu remarcăm că în această expunere care lasă atât de puţin loc exegezei personale, autoarea izbuteşte totuşi să ne intereseze de câteva ori prin observaţii de reală fineţe critică.

E adevărat că devotamentul său faţă de text, îi interzice prea mari libertăţi de interpretare.

„Sunt aici – spune d-sa – nuanţe de o delicateţă ce nu suferă tălmăcire" (p. 140). Totuşi, în ciuda acestei discreţii excesive, d-na Voinescu ne dă pe alocuri sugestii preţioase.

Bunăoară următoarea explicaţie a unei construcţii sintactice, frecventă în scrisul lui Montaigne, sprijinită pe două negaţii (nici-nici: *ny ange ny beste*; *ny comme cecy, ny comme cela*): „*Ny-ny*, întorsătură de frază pe care o întâlnim des la Montaigne, e formula tipică a celui hotărât să nu se oprească locului. Pe când *et-et* e formula celui care adună, ca să posede, *ny-ny* trădează deprinderea unui duh închinat căutării" (p. 336).

Remarca e într-adevăr subtilă şi ea merge mai departe de stilul lui Montaigne, pentru a răspunde în psihologia şi spiritul lui.

De altfel, dacă d-na Voinescu ar fi vrut să insiste asupra problemelor de stil, pe care le deschide lectura *Eseurilor*, cred că ne-ar fi dat foarte multe elemente critice de aceeaşi valoare.

Este un capitol, peste care am impresia că trece prea sumar.

D-sa insistă asupra cugetătorului Montaigne cu intenţia mărturisită (p. 222) de a evita „celor care-l iubesc, greşeala de a-şi închipui că admiraţia lor e datorită mai ales artistului, iar filosofului numai ca o concesie".

Dar pentru a evita o greşeală, d-na Voinescu riscă altă greşeală, poate tot atât de mare: aceea de a nu pune suficient în valoare calităţile de artă, de poezie, de humor ale *Eseurilor*, care – orice s-ar zice – sunt un fenomen de sensibilitate şi de expresie, înainte de a fi unul de cugetare metodică.

Dar studiul lui Montaigne sub raportul acesta ar cere desigur un volum special.

D-na Alice Voinescu ne dă suficiente dovezi că l-ar putea întreprinde.

DEVENEZ ROMANCIERS!

Je viens de lire un bien curieux livre. Une sorte de „traité du roman" (Léon Bopp, Éditions de la N.R.F.) qui n'est pas une étude critique, mais plutôt un livre de recettes littéraires. L'auteur veut nous enseigner l'art de devenir romanciers, à l'exemple de ces étranges instituts qui se chargent de nous apprendre en cinq leçons l'art de dessiner, de maigrir ou de parler parfaitement l'anglais.

Avouons que cette manière de traiter la littérature comme une industrie nous choque. Nous avons tous, sinon le culte du talent et du génie, au moins la superstition. L'écrivain est pour nous un „élu". Sa destinée nous paraît singulière, sa vocation mystérieuse. Mais il n'y a pas de vocation – nous dit énergiquement le traité de M. Léon Bopp. Il n'y a que de l'entraînement. Ici, comme ailleurs, c'est la décision qui compte. La décision, la persévérance,

l'habitude. On devient menuisier en travaillant. Ce n'est pas d'une autre manière qu'on devient romancier

Devenez donc romanciers!

L'auteur de cet étrange ouvrage ne se borne pas de nous offrir un conseil si surprenant. Il nous indique en même temps les moyens de parvenir au métier qu'il nous propose. Il écrit un véritable traité technique dans lequel il expose tranquillement – comme s'il s'agissait d'un travail matériel – les divers moyens de faire un roman.

Il vous faut d'abord une action et puis quelques personnages et enfin un style. M. Léon Bopp met gracieusement à notre disposition un dictionnaire alphabétique d'„actions ou thèmes". Le choix est grand: il y en a quelques centaines. Vous pouvez écrire le roman de l'abaissement, ou de l'abandon, ou de l'abâtardissement, ou bien – pour changer de lettre – le roman de la bataille, de la bêtise, de la bienfaisance, ou encore le roman de la calomnie, de la candidature, de la capitulation, etc., etc. Pour chaque lettre de l'alphabet, le traité de M. Bopp vous propose quelques douzaines de thèmes, chacun formant un petit roman en miniature qui n'attend qu'un auteur disponible.

Pirandello avait lancé dans le théâtre six personnages en quête d'auteur. M Léon Bopp lance trois cents sujets en quête de romancier. Il les lance, mais il ne les abandonne pas. Au contraire, il a le soin de rédiger, avec la même exactitude, les recettes de style qui lui paraissent les plus indiquées.

„Passons maintenant – nous dit-il – à l'examen des principaux styles dans lesquels ces trames de romans pourraient être développées."

Cet examen des styles il le fait avec une application de grammairien. L'originalité pour lui n'est pas un don personnel, c'est tout simplement un procédé. Et en matière de procédés, rien ne nous empêche de nous y exercer. En terminant la lecture de ce livre, on ne sait exactement si c'est une farce ou bien une étude sérieuse faite avec beaucoup de candeur. De toute façon, le „liseur de romans" – pour employer le terme de Thibaudet – trouve ici matière à réfléchir et à sourire. Pourvu qu'il ne devienne pas romancier, il peut lire sans risque ce traité moitié grave, moitié burlesque.

DE LA STRESEMANN LA HITLER

Ratificarea pactului franco-sovietic a deşteptat dincolo de Rin o reacţiune dublă. Una de intimidare, alta de seducţiune.

S-a vorbit la un moment dat de denunţarea în bloc a tratatului de la Versailles. Se mai vorbeşte încă de remilitarizarea zonei renane.

Aceasta ar fi replica de intimidare.

Dar Berlinul mai dispune de o replică de seducţiune. Pe aceasta a dat-o cancelarul Hitler însuşi, în interviul de zilele trecute, interviu cu vizibil caracter de mesaj.

D. Hitler, care ştie cât de vii sunt în conştiinţa şi în prudenţa franceză paginile din *Mein Kampf*, în care Franţa este denunţată drept inamicul ereditar şi etern, ţine să ofere astăzi asigurări paşnice, mai angajante decât o simplă ediţie revăzută.

Propunerile sale politice sunt deocamdată vagi. Vocabularul este însă ferm.

De la război încoace poate că un singur german a mai vorbit francezilor cu atâta aprindere despre pace. Ironia istoriei vrea ca acest german să fi fost... Stresemann.

Iată-l deci pe d. Hitler căutând în 1936 un Locarno pe care, în 1926, îl socotea funest.

Situaţiile sunt simetrice, dar răsturnate. Căci dacă în Germania noul Stresemann este d. Hitler, în Franţa noul Aristide Briand este d. Maurras.

Într-adevăr, dreapta franceză cere astăzi cu hotărâre o înţelegere franco-germană – înţelegere ce cu zece ani în urmă îi părea mai mult decât primejdioasă, criminală.

E un loc de contradicţii, care arată încă o dată că politica externă nu este decât reflexul jocului politic intern.

Între timp orientarea Franţei pe continent îşi păstrează liniile constante. Răspunsul francez la apelul de amiciţie venit de la Berlin a evocat cu preciziune cadrul general în care orice tratative trebuiesc să se angreneze: Societatea Naţiunilor, organizarea bazinului dunărean, colaborarea cu Marea Britanie. Toate acestea sunt pentru Franţa probleme solidare.

De cum trecem din faza dispoziţiilor de sentiment, în faza problemelor tehnice, situaţia devine mai puţin sumară...

*

„Conflagraţia războinică italo-abisiniană constituie un episod", spune în interviul publicat joi d. Stalin.

Şeful sovietic are curajul îngrijorător de a vedea situaţia lumii cu o claritate brutală.

Pentru prima oară de la încheierea păcii, un şef de stat vorbeşte despre perspectivele viitorului război mondial – şi nu în chip ipotetic, ci foarte precis, foarte neted.

Dacă Japonia atacă republica mongolă, declară d. Stalin, Sovietele vor intra în acţiune.

Iată astfel desemnată o viitoare Serbie, care ar putea servi de punct de plecare războiului general.

Va juca Japonia rolul Austro-Ungariei? Judecând după ce se petrece de zece zile la Tokio, e probabil că da.

Lucrurile continuă să fie confuze acolo, dar – condiţiile stranii în care s-a produs insurecţia militară, timiditatea aparatului de guvernământ, carenţa autorităţii, lipsa sancţiunilor – totul lasă să se vadă o victorie efectivă a răsculaţilor, chiar dacă oficial ei sunt înfrânţi.

Fapt e că Japonia nu va realiza politica de pace pe care corpul electoral o cerea prin ultimele alegeri, ci va continua cu o nouă intensitate acţiunea sa de expansiune teritorială. Va găsi în faţa ei o Chină descompusă, dezamăgită, haotică, dar va mai găsi

Sovietele, care aşteaptă – cum se vede – cu hotărârile luate.

Cine va mai putea vorbi atunci de „localizarea" conflictului?

SI J'ÉTAIS ROI *À L'OPÉRA ROUMAIN. JOHANN STRAUSS À LA PHILHARMONIQUE*

Une semaine d'avant-guerre. Une semaine de souvenirs, une semaine d'évocations. Elle a été dédiée à l'opérette et à la valse. Est-ce par un simple hasard que le vieux Adolphe Adam à l'Opéra et te vieux Johann Strauss à la Philharmonique se sont rencontrés dans la même semaine? Il ne s'agit pas d'aimer cette musique vieillotte, sentimentale, vaguement mélancolique. Il s'agit tout simplement d'accepter son souvenir avec indulgence et, si possible, avec sympathie. La sympathie qu'on réserve toujours aux choses versées, aux passions défuntes. Nous avons donc essayé l'autre samedi, à l'Opéra, d'écouter sans aucun esprit critique l'opérette d'Adam.

Son livret puéril, sa musique d'une platitude si reposante, ses mélodies qui manquent de couleur et de vivacité, son inspiration honnête, sans éclat, sans spontanéité – tout cet enfantillage, qui a fait dans le temps le bonheur de nos pères et de nos grands-pères, mérite au moins notre piété filiale puisqu'il ne peut plus gagner notre émotion. C'est donc avec une immense bonne volonté et avec une totale et

volontaire absence de scrupules artistiques que nous avons assisté à la „première" de Si j'étais roi. *Il existe un charme des choses démodées, une sorte d'attendrissement que nous vouons à tout ce qui est désuet, à tout ce qui est oublié.*

N'avez-vous pas le goût de feuilleter de vieux albums de famille, de regarder les vieilles photos, de contempler les chapeaux, les robes et les coiffures de jadis? C'est le même sentiment de mélancolie qui nous fait relire les chroniques de 1900, d'aimer encore les tableaux de Toulouse-Lautrec et de fredonner avec nostalgie les romances d'amour d'il y a cinquante ans. Ne jugeons pas d'un point de vue critique un tel sentiment. Il ne vaut peut-être pas grand-chose sous le rapport artistique, mais il est touchant pour tout ce qu'il évoque.

Voici pourquoi je ne veux pas médire le dernier spectacle de l'Opéra Roumain. Nous lui devons un plaisir innocent qui n'a aucune prétention d'art et qui demande un peu d'indulgence pour son mauvais goût, qui ne manque ni de fraîcheur, ni de jeunesse. Je ne sais pas si M. Nicolesco-Bassu, à qui nous devons la mise en scène de Si j'étais roi, *a voulu souligner ce trait de comédie indirecte qu'une telle représentation possède. Il y a une légère parodie à faire valoir dans les œuvres démodées, mais j'ai l'impression que M. Bassu l'a réalisée sans aucune intention satyrique. L'effet n'a été que plus vif. Une profusion de couleurs criantes et de costumes saugrenus, un style irrésistiblement solennel, des gestes et des attitudes d'une conviction touchante nous ont transportés par leur désarmante nécessité dans le passé le plus éloigné.*

Pour la direction musicale de M. Nonna-Otesco, les interprètes Mmes Marie Snejina et Evantia Costinesco, MM. Nicolesco-Bassu, Dinu Badesco, Serban Tassian et Lucian Nanu ont chanté et joué avec dévouement les rôles principaux.

*

M. Johann Strauss, petit fils et neveu des deux glorieux Strauss qui l'ont précédé dans la famille et dans la gloire, a fait jeudi soir, au pupitre de la Philharmonique, une apparition touchante à force d'être naïve. M. Strauss n'est pas un dirigeur. Il est plutôt un Kapellmeister *viennois – tel que les opérettes cinématographiques l'ont depuis longtemps popularisé dans les scènes qui se passent au Prater ou à Grinzig. Il a gardé je ne sais quelle rigidité militaire qui dénonce en lui l'ancien „chef de musique de la cour impériale". La musique de son oncle, ce Johann Strauss dont il porte le nom glorieux, demande peut-être plus de souplesse, un certain sens de l'humour, une certaine facilité gracieuse, badine, sentimentale, que le neveu n'a pas. Mais ne soyons pas sévères. Il faut être „bon enfant" pour goûter tout ce qu'il y a d'amusant dans son apparition. Tâchons de l'être.*

Sourions un peu en regardant ce vieux chef d'orchestre viennois, aux gestes graves, à la tenue rigide, au style solennel, qui dirige avec une dignité inénarrable Le Beau Danube bleu *ou l'ouverture de la* Chauve-souris. *Sourions surtout – mais sans méchanceté, sans ironie – quand il prend brusquement son violon et, abandonnant la baguette, devient lui-même un violoniste qui joue en vedette.*

C'est innocent et c'est gentil... Et, pour être juste, c'est un peu déplacé dans le cadre d'un concert symphonique.

POEZIA LA CABARET

În ianuarie la „Noctambuli", barul boem din Cartierul latin, cânta Francis Carco.

Seară de seară, în faţa unei săli pestriţ populată, cu femei uşoare şi academicieni solemni, autorul *Inocenţilor* spunea versuri, cânta romanţe de cartier şi desfăcea un foarte leneş acordeon cu tonuri când metalice, când mătăsoase – acelaşi acordeon pe care l-a evocat în romanele lui cu apaşi şi fete pierdute.

Carco părea să descinde el însuşi dintr-un asemenea roman şi aducea cu el pe scenă stângăcia debutantului puţin buimăcit de luminile rampei, dar şi nu ştiu ce aer de nepăsare familiară, pe care l-a deprins din peregrinările lui prin *bal*-uri-*musette*, prin cafenele obscure, prin cabarete de mahala.

Eh! Francis! Îl strigau din sală diverşi camarazi nu de literatură, ci de vagabondaj, cu tradiţionala caschetă – pusă pe o ureche şi cu o eternă ţigară în colţul buzelor.

„Francis" le răspundea cu un zâmbet de complicitate, pe care domnii din primele rânduri – de „l'Académie française" – nu se cuvenea să-l înţeleagă.

Revedeam cărţile lui Carco, poveştile lui de moarte şi amor, în care *argot*-ul este un mister poetic, nu o vulgaritate, iar periferia este o lume pasionată, nu un mediu degradat.

Revedeam acel miraculos *De Montmartre au Quartier Latin*, scris cu atâta nostalgie pentru o tinereţe nebună şi eroică, pentru un Paris familiar şi fantastic, pentru o lume de zăpăciţi, de entuziaşti, de năuci. Nicăieri nu este desfrâul mai candid, mai pur, mai generos decât în literatura lui Carco. E într-adevăr un suflu de inocenţă, care o străbate şi o luminează – iar titlul celui mai frumos roman al său – *Les innocents* –este mai mult decât un titlu, este o adevărată artă poetică.

A trecut timpul, a venit gloria, s-a apropiat bătrâneţea. Îl credeam pe Francis Carco obosit. Candidatura lui la „Academie" devenea un zvon insistent. Se şi făceau calcule de scrutin.

De la o vreme cu toţii devenim respectabili.

Mai curând sau mai târziu ne pregătim să intrăm în rândul oamenilor „aşezaţi".

Drumul care pleacă din Montmartre şi trece prin *Cartierul latin*, tot la Institut duce.

Începi viaţa cu o caschetă si o termini cu un tricorn academic.

Francis Carco n-a vrut să accepte acest drum. În ultimul moment l-a recâştigat gustul său de frondă.

Când i se oferea o recepţie sub Cupolă, a preferat o apariţie pe scenă la „Noctambuli".

Îl aştepta acolo acea rumoare cordială, patetică, sinceră a nopţilor lui de tinereţe şi – prin fum de ţigară, prin zgomot de pahare, prin murmurul confuz

de voci – îl chema sunetul ce nu se uită, al acordeonului.

Acum, cântă la „Noctambuli", André Salmon.

Literatura se instalează la cabaret.

După un romancier, iată un critic.

Dar amândoi – şi Carco şi Salmon – înainte de a fi romancieri sau critici, sunt poeţi.

André Salmon vine din aceeaşi tradiţie boemă, din aceeaşi lume, pe care o cânta Apollinaire la 13 iulie 1909, într-un poem „cetit la nunta lui Andre Salmon" – baladă de o tristeţe, copleşită de amintiri.

Nous, nous sommes rencontrés dans un caveau maudit
Au temps de notre jeunesse
Fumant tous deux et mal vêtus attendant l'aube
Épris, épris des mêmes paroles."

„Cavoul blestemat" de care vorbeşte Apollinaire nu mai există.

Astăzi. Dar la „Noctambuli" cântă acelaşi André Salmon, căruia anii i-au putut da cel mult haine mai bune, dar nu un alt suflet, nu alte cuvinte. El recită versuri pentru un public, „prost îmbrăcat şi aşteptând zorile" întocmai ca în poemul de la 1909.

Nimic nu-l împiedică pe André Salmon să facă o astfel de copilărie, în care nu intră nici o umbră de cabotinaj, ci doar o nesfârşită nepăsare pentru ce poate zice lumea respectabilă.

Poezia simte în lumea cabaretului o legătură de rudenie. E o oarecare iubire pentru vis, pentru uitare, pentru iluzie. E aceeaşi generozitate, aceeaşi nevoie de a fi sincer, acelaşi sentiment de a redeveni în anumit fel, copil.

Poezia este şi ea un fapt de noapte, cum este şi scena cabaretului, închisă şi nepătrunsă ziua, dar deschizându-se odată în întunericul spre lumini mai fastuoase decât ale soarelui.

În timp ce Carco sau Salmon apar la „Noctambuli", Collete cântă la A. B. C., iar Cocteau scrie romanţe pe care Marianne Oswald le va ţipa apoi în diverse localuri de noapte, cu dureroasa ei voce rănită.

Este o tradiţie care leagă poezia de cabaret şi urcă departe în trecut poate până la Villon.

ION CĂLUGĂRU: *DE LA CINCI PÂNĂ LA CINCI*

Ceea ce surprinde în romanele d-lui Călugăru este o anumită viziune fragmentată a vieţii. Atât *Omul de după uşă* cât şi *Don Juan Cocoşatul* sunt cărţi a căror unitate este mai degrabă nervoasă decât epică. Ele sunt străbătute de la prima la ultima pagină de o nelinişte febrilă care leagă episoade şi pagini altminteri destrămate.

Romanele d-lui Călugăru sunt construite anecdotic. Faptele sunt scurte, digresive, fără continuitate. Acţiunea lor este pulverizată. Sunt cărţi fără schelet. Eroii se îmbulzesc fără să adere, evenimentele se adună fără să se organizeze. Este o curioasă lipsă de ligamente interioare, care dă fiecărui episod o perfectă independenţă în economia romanului.

S-ar zice că d. Călugăru nu-şi construieşte romanul, ci îl „decupează". E un procedeu de tehnică cinematografică: tablouri sau episoade scrise şi gândite separat sunt ulterior întrunite într-un scenariu ce se va resimţi însă de această intervenţie a foarfecelor.

Este ceva brusc, ceva eliptic în arta de romancier a d-lui Călugăru şi nu o dată, citindu-i cărţile, ai impresia că lipsesc anumite pagini, aşa cum simţi lipsa unei scene dintr-un film cenzurat. În realitate, ceea ce lipseşte este sentimentul organic al vieţii, sentimentul ei de continuitate, de creştere, de împlinire.

D. Călugăru are o curiozitate mobilă, săritoare, aventuroasă, care trăieşte din surprize mereu cucerite, mereu abandonate. Când pitorescul unui personaj a fost cuprins într-o replică sau printr-o situaţie, personajul este lăsat în drum ca un obiect uzat. De aceea trec prin opera d-lui Călugăru atâtea figuri ce vin şi pleacă fantomatic, pierzându-se undeva în culisele cărţii, de unde nu se vor mai întoarce niciodată. Este pentru fiecare erou o licărire de curiozitate ce se va stinge însă înainte ca această lumină subit aprinsă să-l fi lovit din faţă şi să-l fi cuprins în întregime.

Nu acum voi discuta semnificaţia psihologică şi valoarea de artă a literaturii acesteia. Am făcut-o în trecut – mai ales la apariţia *Omului de după uşă* – şi o voi mai face ulterior, după ce *Copilăria unui netrebnic*, noul roman al d-lui Călugăru (pe care îl cunosc în manuscris), va fi tipărit.

Observ pentru moment că acest mod de a povesti fragmentar este cu deosebire propriu nuvelei.

În roman, el îmi pare deconcertant, lipsit de axă, lipsit de viziunea ansamblului. În cadrul redus al nuvelei însă, tehnica aceasta anecdotică se aplică perfect obiectului. În zece pagini, în douăzeci de pagini d. Călugăru schiţează portretul unui om, portretul unui oraş, schema unei drame sau a unei comedii, în linii scurte, nervoase şi vii. Aici ziaristul îi oferă literatului o preţioasă colaborare, în pregnanţa stilului, în rapiditatea notaţiei, în ştiinţa de a expune direct faptul divers.

Caracteristice în volumul de faţă sunt nuvelele *Pipa* şi *Iubeşte în locul meu!* Amândouă pleacă de la un mic fapt comic, puţin absurd care pe urmă declanşează felurite complicaţii. Sunt povestiri cu „poantă"; sunt anecdote scrise pe proporţii de nuvelă, cu un humor sec, puţin artificial, puţin şarjat.

D. Călugăru cultivă detaliile stranii, asimetrice, caricaturale, fie în trăsături, fie în vocabular. Personajele sale se numesc Neno, Diogen Miracol, Marici Ceapă, Agathon Mathias, Garibaldi Zuckermann... În această predilecţie pentru numele groteşti, observ încă o dată înclinarea sa spre şarjă şi satiră. Ironia autorului e mereu prezentă. Ea barează drumul emoţiei, punându-i în cale o glumă care uneori devine obositoare, fiindcă o simţi voluntară. Nuvelele d-lui Călugăru merg adesea până la farsă – de unde le salvează însă inteligenţa sa exersată în mânuirea paradoxelor. Rezultă de aici o impresie de artificiu care, în patru din nuvelele volumului (şi anume în *Luceafărul morţii*, *L-am împuşcat?*, *Pipa* şi

Iubeşte în locul meu!), domină complect lectura. Spontaneitatea inspiraţiei pare aici înlocuită cu procedee mecanice de humor. Nuvela *Un sandvici într-un buzunar* este scrisă pe o idee excelentă – jumătate tragică, jumătate ridiculă – dar opunerea de contraste între sătul şi flămând are în anumite momente ceva tezist care goneşte emoţia.

Despre nimic nu se scrie probabil mai greu decât despre foame. Bucata pe care o prefer din întreg volumul este *Judah Benjamin, trapistul din Folsan Prison*. Este şi ea o nuvelă de tipul celorlalte, construită adică tot pe un fapt divers absurd, dar verva nebuloasă a d-lui Călugăru găseşte aici replici, observaţii şi imagini de un humor mai complex, mai ascuns, mai puţin verbal, mai puţin schematic decât în alte pagini. Cât priveşte nuvela *De la cinci până la cinci*, care împrumută întregii cărţi titlul, ea părăseşte aproape cu desăvârşire tonul persiflant, pentru a ne introduce de-a dreptul într-o lume de nelinişti grave. „Între un îndrăgostit şi un revoluţionar care duce o existenţă ilegală sunt multe trăsături comune. Dar ce-i înrudeşte mai mult este sentimentul necontenitei primejdii ce spânzură asupra lor" (p. 140). Întreaga nuvelă este scrisă pe acest dublu plan al iubirii şi al revoltei – într-o atmosferă de panică, de descompunere, de aiureală, admirabil sugerată.

Resursele de imaginaţie şi de expresie ale d-lui Călugăru sunt diverse. Volumul se încheie cu o evocare ce schimbă total şi cadrul, şi peisajul, şi oamenii.

Paltoane şi nimic altceva este nu numai o bună idee de comedie – în genul de farsă obişnuit autorului

nostru – dar mai este un tablou tumultuos în care pitorescul ghetoului este confruntat cu marile vânturi ale revoluţiei. Încă o dată, d. Călugăru implică într-o anecdotă gânduri şi sentimente mai largi, mai profunde decât faptul propriu-zis ar presupune.

În rezumat, cartea sa se citeşte cu interes, cu ciudă, cu nelinişte. E o lectură care te intrigă chiar atunci când te cucereşte.

Simţi că în aceste pagini se joacă un condei turmentat de mari chemări.

LE TRISTE SORT DES ÉCRIVAINS

La littérature doit-elle rester toujours un métier de misère et ceux qui ont l'imprudence, le courage ou la naïveté de lui vouer leur vie doivent-ils toujours finir dans la pauvreté?

Il n'y a que quelque mois, le romancier Gib Mihaïesco mourrait dans une triste chambre d'hôpital et laissait sa femme et ses enfants dans une détresse que la pauvreté rendait d'autant plus tragique. Il a fallu que la Société des Écrivains et que les Fondations Royales viennent au secours de la famille pour lui éviter, au moins dans les premiers jours qui suivirent le malheur, les soucis humiliants d'un triste pain quotidien.

L'histoire se répète maintenant douloureusement avec ce souriant A. de Herz, qui vient de mourir. Les journaux ont fait l'indiscrétion de parler de la gêne dans laquelle il vivait

dernièrement et dans laquelle il laisse, si jeune encore, ses deux enfants et sa femme. On ne peut parler sans une certaine pudeur de ces choses intimes, mais nous avons le sentiment qu'elles ne regardent pas seulement le cas particulier d'un Gib Mihaïesco ou d'un A. de Herz, mais qu'elles engagent bien au contraire la responsabilité de toute notre société, assez mal faite pour ne pouvoir réserver à ses écrivains, à ses poètes et à ses artistes autre chose qu'une vie difficile et qu'une mort désespérée.

*Et, remarquez, il ne s'agit pas dans le cas d'A. de Herz, d'un écrivain inconnu ou méconnu, un écrivain que la faveur du public ait évité. L'auteur de l'*Araignée, *cette délicieuse comédie, qui garde encore sa saveur, son humour et sa vivacité, a connu les succès les plus sincères et les applaudissements du public ne lui ont jamais manqué. Directeur de théâtre, il ajouta à ce succès public une confirmation officielle.*

Tout cela ne l'a pas empêché de finir comme il a fini. S'il avait été avocat, médecin, ingénieur ou homme politique et s'il eût réalisé, dans n'importe lequel de ces métiers, les belles choses qu'il réalisa dans la littérature, il aurait été riche. Mais il ne fut qu'un écrivain – et un tel courage, une telle fantaisie se payent cher. A. de Herz l'a payé...

Je n'ai pas lu sans mélancolie les journaux qui annonçaient l'émouvante décision de notre Roi de prendre sous sa haute protection les deux enfants du malheureux écrivain. Ce n'est pas pour la première fois qu'un geste royal vient corriger l'injustice du sort. Mais ceci ne rend pas ce sort – qui est celui de

tous les écrivains, qui est celui de l'esprit, qui est celui de l'art – non, il ne le rend pas moins décourageant.

JACQUES THIBAUD. LA PHILHARMONIQUE

Des deux concerts donnés par M. Jacques Thibaud à l'Athénée Roumain, nous n'avons écouté, à notre grand regret, que le premier. Ce fut une soirée de musique qui compte parmi les meilleures de cette année. L'art de M. Thibaud est un art de nuances, un art de subtilité. Il n'a pas cette rigueur technique à laquelle nous ont habitués les maîtres allemands du violon ou du piano. Il n'a pas cette sévérité grave qui détache l'architecture musicale d'une œuvre et l'impose dans son unité dépouillée de tout ornement. M. Thibaud est un poète de la nuance. Il sait dessiner avec une finesse extrême tous les détails d'une œuvre, si minutieux qu'ils soient – et il sait les mettre en valeur, les rendre clairs, les découvrir. Son violon est surtout sensible aux images musicales de grande finesse. S'il fallait trouver dans la littérature un correspondant de M. Jacques Thibaud, je dirais que sa manière de jouer me rappelle la prose de Jean Giraudoux qui a dans ses phrases la même grâce, à la fois émue et lucide. Mais n'abusons pas de telles comparaisons qui ont toujours quelque chose d'arbitraire.

Après la Chaconne *de Vitali, qui ouvrait le programme de son premier récital, M. Jacques*

Thibaud exécuta le Concerto en ré majeur *de Mozart, à notre goût un des plus beaux de la littérature mozartienne pour violon. Surtout l'Andante, qui nous surprend par sa mélancolie, nous paraît une page d'une profondeur d'inspiration et d'une sincérité pathétique singulière dans l'œuvre de notre très clair, de notre très limpide Wolfgang Amadeus Mozart.*

Aussi, M. Thibaud joua cet Andante avec une compréhension admirable. Il nous parut au contraire dans les deux autres mouvements, moins précis, plus flou, plus estompé. Il y a dans tout allegro mozartien une sorte de relief sonore que nous avons l'impression de ne pas avoir trouvé dans l'interprétation de M. Thibaud. Est-ce à cause du piano, que M. Janopoulo occupait avec intelligence, mais qui ne pouvait quand même nous faire oublier l'absence de l'orchestre? C'est possible. (A Vienne et à Budapest, M. Thibaud avait joué le même Concerto en ré *accompagné par les orchestres symphoniques des deux villes).*

La Sonate *de César Franck eut une interprétation excellente. Le violoniste l'exécuta avec une émotion qui manquait peut-être de flamme, mais qui enveloppait toute l'œuvre dans un souffle de douce douleur et de noblesse. La dernière partie du programme fut réservée à quelques petites pièces étincelantes:* La Fontaine d'Aréthuse *de Szymanowski, admirable de couleur et d'invention,* Minstrels *de Debussy,* Malagueña *d'Albéniz et la* Vie brève *de Manuel de Falla.*

Beethoven était réservé – hélas! – pour le second récital, auquel nous fûmes empêchés de

prendre part. Nul doute que la Sonate en sol majeur *de Beethoven fut pour l'art de M. Thibaud une belle expérience.*

*

Après l'apparition excentrique de M. Johann Strauss, qui avait l'unique et insuffisant mérite d'être le neveu modeste d'un grand-père glorieux, la Philharmonique revient aux choses sérieuses. Elle s'est prêtée la semaine passée avec trop de complaisance à cette exhibition regrettable, bien qu'amusante, et il est grand temps de finir de finir avec des telles expériences. Considérons donc le concert symphonique de jeudi comme un retour au sérieux.

M. Michel Jora, qui en fut le dirigeur, doit être félicité d'avoir repris – après combien d'années d'oubli? – la troisième symphonie de Schumann. Il paraît qu'elle ne jouit pas de la faveur du public. Nous estimons qu'un tel critérium ne peut et ne doit pas conduire le répertoire de la Philharmonique dont le rôle n'est pas de se soumettre au goût public, mais bien au contraire de le guider et de lui imposer certaines valeurs. M. Jora dirige avec une autorité et avec une intelligence artistique qui nous font regretter ses trop rares apparitions au pupitre. Il est un animateur, convaincu de notre musique originale et nous n'avons pas oublié le concert qu'il dédia, il y a deux mois, aux compositeurs roumains.

Il a tenu cette fois encore d'inscrire au programme une œuvre originale. Ce furent les Trois caprices *de M. Silvestri, donnés en première audition. M. Silvestri est un musicien des plus intéressants de*

sa génération. D'une facture moderne, ses compositions n'ont pourtant pas cette sécheresse abstraite qui fait le vice des modernistes. Il y a une certaine spontanéité, une certaine richesse d'invention qui justifie tout espoir et toute attente. Des Trois caprices *exécutés jeudi, nous avons surtout aimé le troisième, pour sa vivacité pleine de trouvailles rythmiques.*

La Siegfried Idyll *et l'ouverture de* Faust *de Schumann complétèrent le programme de la soirée. M. Jora les dirigea avec la même fidélité et application qui font de lui un dévoué serviteur de la musique.*

G. IBRĂILEANU

Cei ce l-au cunoscut pe G. Ibrăileanu, vorbesc despre o apriţie fantastică, despre o figură de mag, pe care noi n-am avut cum s-o bănuim din simpla lectură a cărţilor lui.

Cărţi metodice (cum este excelenta monografie *Spiritul critic în cultura română*), cărţi meticuloase, scrise într-un spirit didactic, de interpretare justă, fără cutezanţă, fără flacăre personală.

Omul trebuie să fi fost nesfârşit mai complex decât opera lui ne ajută să-l vedem.

Când a apărut *Adela*, am socotit această apariţie drept un mic fapt miraculos. Atâta graţie, atâta nuanţată melancolie, atâta suavă lumină contrazicea până la descumpănire imaginea cenuşie şi

indiferentă pe care o păstrasem până atunci despre profesorul de la Iaşi.

Recitesc astăzi acest mic roman şi, după patru ani, regăsesc, cu mirarea din prima zi, atmosfera lui de intimitate, de pudoare sentimentală.

Gândul că o astfel de carte a fost scrisă de un bătrân care de mult îşi aştepta moartea mă emoţionează.

Este o ingenuitate în *Adela*, o inocenţă de simţire, ascunsă sub un zâmbet dezamăgit, o întâlnire de nostalgii şi deziluzii care-i dau întregii cărţi o frumuseţe din alte timpuri. Este ceva de „*jeune fille*" în sufletul acestui bătrân, despre care şi astăzi se vorbeşte cu oarecare teamă ca despre o foarte bizară fiinţă.

Adela e o carte pe care ar fi putut s-o scrie, fără a ne surprinde, Rosamond Lehmann.

Se poate o mai ciudată alăturare de nume?

A. DE HERZ

Moartea lui A de Herz adaugă tristeţii de a pierde un om tânăr, câteva gânduri deprimante despre destinul scriitorului român.

N-am avut prilejul nici să revăd, nici să citesc *Păianjenul* sau *Mărgeluş*. Cred totuşi că sunt piesele lui cele mai fericite – şi că acea scânteie de viaţă indispensabilă teatrului nu s-a stins nici până azi în ele.

De ce n-a dus A. de Herz mai departe darurile sale dintru început?

Avea o vivacitate de spirit, o uşurinţă de dialog, un simţ natural al situaţiei comice care puteau

fără îndoială să-şi propună mai mari ambiţii, decât o producţie mecanică de „humorist".

E un blestem care îi interzice de cele mai multe ori scriitorului român să-şi ţină făgăduielile de tinereţe. O operă presupune consecvenţă şi muncă organizată. Dar în societatea noastră scriitorul trăieşte într-un permanent provizorat, într-o totală lipsă de securitate morală şi materială. Asta e de-ajuns pentru a-l descompune, a-l duce sistematic spre ratare.

Când s-a jucat acum câteva luni comedia *Bichon* a lui Jean de Letraz, nu ştiu dacă a observat cineva că acest Bişonel parizian era o versiune mai palidă a lui Mărgeluş – versiune mai palidă, mai ieftină, mai lipsită de vervă.

Asemănarea celor două piese este enormă. Dar şi deosebirea între ele e impresionantă: În timp ce *Mărgeluş* îi va fi adus lui A de Herz banii de chirie pentru un trimestru, *Bichon* se joacă la Paris de aproape un an, seară cu seară aducându-i fericitului său autor o avere.

ÎNTRE CHAPLIN ŞI BUTLER

Despre filmul lui Charlot vor scrie fără îndoială cronicarii de specialitate.

În ce mă priveşte, nu am această intenţie, deşi opera mi se pare covârşitoare ca semnificaţie umană.

O singură observaţie ţin să notez – observaţie privitoare la prima parte a filmului şi anume la episodul „maşinii de mâncat". Această tragică parodie a maşinismului mi-a amintit un eseu al lui Samuel Butler, *Viaţa maşinilor*.

Este imaginată în acest eseu o lume pe care o cucereşte complect maşina, asemeni unui nou animal ce-şi insaturează epoca sa geologică în faţa unei umanităţi dezarmată şi umilită.

Charlot, fixat în faţa unui dejun automat, care posedă voinţa lui proprie de mecanism impenetrabil, voinţă absolută ce nu ţine seama de reflexele personale ale omului, Charlot fixat în faţa acestui monstru electric exprimă hilariant, dar şi dramatic, destinele vieţii ucisă de maşină.

Mi se pare că niciodată această dramă nu a fost mai acut văzută decât în eseul lui Samuel Butler şi nici mai acut trăită decât în filmul lui Charlot.

LE RÉCITAL DES DANSEURS RUSSES

Nous avons attendu le récital de danse de Mme Liubova Bank et de M. Mihail Gabovici, les deux artistes de l'Opéra de Moscou, avec une curiosité spéciale. C'était la première manifestation artistique soviétique depuis la reprise de nos relations avec la Russie. À l'exception du cinéma, qui nous donne de temps en temps certains indices artistiques sur la nouvelle Russie et à l'exception de la littérature, dans la mesure où elle nous est transmise par la voie des traductions françaises, nous ne savons presque rien du mouvement créateur qui anime au-delà du Dniester la vie intellectuelle, spirituelle et esthétique.

Il y a une nouvelle musique russe, mais – sauf une petite pièce pour orchestre de Mossolov, exécutée

en 1934 par la Philharmonique – qu'en savons-nous? Il y a une nouvelle peinture russe, une nouvelle sculpture russe, mais en dehors de quelques reproductions photographiques nous les ignorons complètement. Sans doute, dans la mesure où l'art soviétique est imbu d'esprit politique il ne nous intéresse pas, mais l'art possède aussi des zones pures qui restent inaccessibles à toute propagande, à toute politique. C'est là qu'il faut chercher l'âme d'un peuple et ses ressources de création originale.

De tous les arts, la danse et la musique sont probablement les plus dépourvues de tendance, les plus détachés de toute chose qui n'est pas l'émotion. Les Russes ont depuis longtemps prouvé leur génie chorégraphique. La danse est pour l'âme russe une expression instinctive qui a ses racines dans les couches les plus profondes du folklore. Est-ce à cause de leur vaste terre – comme disait Rainer Maria Rilke quelque part – est-ce à cause du vaste espace de leur patrie, qui les oblige aux grands gestes, aux grandes attitudes plastiques?

Nous n'en savons rien et d'ailleurs nous ne voulons pas nous perdre dans des explications métaphysiques. Ce qui est certain c'est que les Russes ont fourni à la danse non seulement quelques grandes artistes (Nijinsky. La Pavlova, Iradova, Duncan, Lipau), mais – ce qui est bien plus important – ils lui ont fourni une tradition admirable, une technique parfaite, un style qui est maintenant la loi même de la danse européenne. On ne pourra jamais dire quel a été le rôle de Diaghilev dans l'histoire moderne de la danse et quel a été son rayonnement dans les autres

arts, comme la musique, la peinture ou l'art décoratif. Nous avons donc considéré comme un heureux présage le fait que notre premier contact direct avec l'art soviétique fût un récital de danse.

Mme Liubova Bank et M. Mihail Gabovici, qui dansèrent vendredi soir sur la scène du théâtre Vox, ne sont peut-être pas deux grandes personnalités de l'art soviétique. Nous n'avons pas reconnu dans leur apparition cet éclat indéfinissable qui accompagne le danseur de génie et qui jette sur lui une lumière intérieure plus forte que la lumière de la rampe. Mais ils ont vécu et ils ont travaillé dans une tradition d'art, d'une discipline et d'un prestige qui dépasse les qualités individuelles et leur donne une signification plus générale. Cela se voit. Cela s'est vu vendredi soir dans la danse des deux artistes, remarquables par leur sûreté technique, par leur souplesse d'interprétation qui passait de la danse classique à la danse grotesque avec un délicieux mélange de sensibilité et d'humeur.

REMILITARIZAREA RENANIEI

Ar fi exagerat să spunem că intrarea trupelor germane în Renania constituie o surpriză. Este o etapă mai mult în procesul de lichidare a tratatelor şi pactelor existente – proces început cu timiditate sub Republică şi continuat cu ostentaţie sub Reichul al treilea.

După ce a eludat reparaţiile de război, după ce a călcat sistematic – întâi pe sub mână şi apoi deschis

– interdicţiile de înarmare, după ce a părăsit Societatea Naţiunilor, după ce a reintrodus printr-o lovitură bruscă serviciul militar – era oare vreo îndoială că Germania se va desface într-o zi sau alta, cu oarecare simplicitate, de ultimele ei obligaţii?

Lovitura era de aşteptat. Ea intră aşa de firesc în procedeele germane, încât este de mirare că a mai putut provoca atâta emoţie pe continent. Europa a avut în ultimii ani destule prilejuri de a se obişnui cu stilul „forte" al diplomaţiei germane. Puţină blazare, puţin scepticism, credeam că va rămâne pe urma atâtor experienţe...

Trebuie să observăm în primul rând că ocuparea Renaniei nu reprezintă în sine un fapt de importanţă materială. D. Hitler are dreptate, poate, afirmând caracterul simbolic al acestei ocupaţiuni. Căci în cazul unui război, nu Renania demilitarizată ar putea opri, şi nici măcar amortiza, un atac german, când trupele pot străbate întreagă această zonă în trei ore, iar avioanele în treizeci de minute.

Obiectivele Führerului – cel puţin obiectivele sale imediate – sunt altele. Ele au un substrat, am spune „retoric". Este o nouă demonstraţie de forţă. pentru uzul intern. Este un nou curent de entuziasm, care trebuie neapărat provocat într-o opinie publică ce ameninţă să devină somnolentă şi pasivă, dacă nu critică şi lucidă.

Jocul diversiunii interne este vizibil şi – să recunoaştem – excelent regizat. Dizolvarea Reichstagului (a cărui ultimă funcţiune de altfel nu mai este decât aceea de a fi dizolvat şi reales la diverse momente oportune), fixarea de noi alegeri şi deschiderea

imediată a campaniei electorale indică destul de lămurit necesitatea guvernului german de a-şi împrospăta raporturile sale pasionale.

Din şase în şase luni un regim dictatorial are nevoie de un act violent. Este oxigenul lui psihologic.

Ocuparea militară a Renaniei şi denunţarea unilaterală a pactului de la Locarno îndeplinesc exact această funcţiune.

Nici din punctul de vedere francez nu ni se pare că evenimentul prezintă vreo importanţă strict materială. Armata germană nu va fi cu mult mai periculoasă de la Köln decât era de la Hanovra.

Dar problema se pune în principiu, şi nu în fapt. Dacă gestul d-lui Hitler era alarmant, e mai mult pentru semnificaţia lui decât pentru valoarea lui efectivă. Acest gest exprimă o voinţă de război, care nu e scadentă azi şi poate nici mâine, dar care va fi cu siguranţă poimâine.

Franţa, care a trăit de la 1918 până astăzi cu obsesia „securităţii" (ceea ce i-a creat un adevărat complex de inferioritate), nu poate primi fără consternare noua lovitură de la Berlin.

Franţa, care a făcut tot ce a putut pentru a menţine în politica europeană o poziţie juridică, este pusă astăzi în faţa unei stări de fapt ce trece categoric peste orice convenţie scrisă. Ea rămâne încă o dată cu un contract în mână – contract redus la neant printr-un simplu gest de degajare.

Situaţia este penibilă. Ea cere deciziuni ferme şi aspre de astă dată.

Discursul d-lui Sarraut, suficient de vag, în ciuda tonului apăsat, lăsa să se întrevadă că Franţa se

află la o răscruce. Este poate ultimul moment în care ordinea stabilită în 1918 mai poate fi în parte restaurată. După episodul renan nu mai rămâne nimic din eşafodajul păcii.

Încă o dată, Franţa priveşte peste Canalul Mânecii, aşteptând din partea Marii Britanii un semn de solidaritate în apărarea tratatelor.

De acest semn depinde desfăşurarea viitoare a politicii europene.

Foarte virulent sancţionistă în afacerea etiopiană, Marea Britanie redevine evazivă în afacerea germană. Jocul ei diplomatic îşi capătă din nou reticenţa cu care ne obişnuise. Discursul d-lui Eden este în acest sens elocvent. Foarte abil, acest discurs lasă toate porţile deschise. Dezaprobator faţă de Germania, dar fără exces, amical faţă de ministrul de externe al Angliei, nu ia nici un angajament. Înclinarea sa, de astă dată pentru Franţa, dar de asemeni fără exces, este mai mult spre negocieri decât spre sancţiuni.

Diferenţă sensibilă de atitudine, în raport cu tot ce s-a întâmplat în jurul conflictului italo-abisinian. Intransigenţa britanică scade subit. E aceeaşi Anglie care ţine de câteva luni întreaga ei flotă concentrată în Mediterana. Cu simpla deosebire că acolo nu e vorba de un simplu principiu, ci de un foarte complex interes – pe câtă vreme în afacerea renană Anglia nu este decât formal implicată.

De altfel, lovitura a fost astfel făcută încât Anglia să fie din capul locului neutralizată.

Exact un ceas după ce d. Hitler a vestit ocuparea Renaniei, d. Mussolini a vestit că acceptă

propunerea de pace a comitetului de 13. Roma mergea mână în mână cu Berlinul, pentru a calma în momentul cel mai potrivit sancţionismul englez. Coincidenţa a fost de o abilitate cam săritoare în ochi, dar aceasta n-a împiedicat-o să fie eficace.

D. Eden ar fi vorbit poate altfel în chestiunea renană, dacă d. Mussolini ar fi răspuns altfel în chestiunea etiopiană.

Sub aceste auspicii neclare se deschid conversaţiile de la Londra între semnatarii pactului de la Locarno. Care vor fi deciziunile acestor conversaţii e greu de spus. Mai puţin greu, însă e de lămurit care le vor fi rezultatele practice. Ele se pot rezuma scurt: armatele d-lui Hitler rămân în Renania. Acesta e un fapt irevocabil. Nu mai poate fi escamotat prin proteste platonice.

UN NOUVEAU VICE

On vient d'ouvrir à Londres une nouvelle boîte de nuit, dont la spécialité est de servir à ses clients une seule sorte de boisson. Quel est cet étrange alcool que le nouveau bar britannique estime assez fort pour remplacer le whisky, le gin et l'absinthe? Quel est ce mélange secret capable de dépasser les cocktails les plus compliqués, les ivresses les plus profondes, les paradis les plus „artificiels"?

Ce Carlton de Londres (car tel est le nom du bar) paraît avoir découvert l'alcool suprême – et il l'offre avec une exclusivité qui est à la fois

orgueilleuse et corruptrice. Pour peu qu'on soit tenté par la perdition, on est prêt de lui adresser le fameux appel baudelairien:

Verse-nous ton poison pour qu'il nous
réconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel
qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*!

Rassurez-vous, cher lecteur, cet „Inconnu", qu'évoque le poète n'est pas cette fois-ci trop mystérieux et le „nouveau" dont il parle, n'est pas trop excentrique. En effet, la boisson que le Carlton de Londres essaye de lancer est une boisson placide bourgeoise, honnête et modeste, qui entre probablement pour la première fois dans une boîte de nuit.

Il est grand temps de vous le dire: apprenez donc que si par hasard „un soir de demi-brume à Londres" (comme dit le vers de Guillaume Appolinaire) voua entrez au Carlton, on vous y servira du.... lait. Mais oui, Messieurs, du lait. Rien que du lait. „On ne consomme que du lait", vous prévient-on, dès que vous ouvrez la porte du bar. Il paraît que cette innovation a été reçue avec un enthousiasme extraordinaire et que la nouvelle boisson lancée par le Carlton connaît un succès qui fait pâlir le whisky.

L'idée est amusante et comique, mais je ne crois pas qu'elle soit seulement comique. Au

contraire, il me semble qu'elle recouvre une signification psychologique très subtile. Remarquez que cette vogue du lait n'est pas l'œuvre d'un moraliste ou d'un puritain, mais d'un barman. Ce n'est pas dans un but moralisateur qu'il offre à ses clients du lait au lieu de leur alcool habituel. C'est au contraire, parce qu'il espère découvrir, dans cette vieille et vertueuse boisson, des voluptés oubliées, un goût inédit, une sensation excentrique que le whisky et le gin ont presque complètement perdus, à force de vieillir.

Tel est l'homme: il a un besoin puéril de nouveauté, d'originalité. Il court toujours à la recherche des choses compliquées, qui – une fois trouvées – lui paraîtront trop simples. Il court toujours à la recherche des sensations bizarres qui seront demain trop banales. Et à la fin il revient sur ses pas, pour découvrir une nouvelle saveur à ses anciennes habitudes, à ses anciens goûts.

Je crois bien que ce qui est plus fort dans l'homme c'est sa candeur.

GEORGE MIHAIL ZAMFIRESCU: *SFÂNTA MARE NERUŞINARE*

Îmi pare rău că nu am la îndemână cronica pe care o scrisesem despre d. G. M. Zamfirescu în 1932, la apariţia *Maidanului cu dragoste*. Cred că aş putea-o republica astăzi fără nici o schimbare – şi că ea s-ar putea potivi întocmai noului său roman.

La o distanţă de patru ani, *Sfânta mare neruşinare* nu modifică întru nimic judecata noastră despre literatura d-lui Zamfirescu.

E o lectură care ne lasă intacte şi adeziunea noastră critică şi rezervele noastre. Ne aflăm în continuarea *Maidanului*, continuare nu numai în ce priveşte povestea şi personajele, dar mai ales continuare din punctul de vedere al stilului şi al psihologiei. Nu este o nouă carte. Este exact aceeaşi carte, dusă puţin mai departe ca desfăşurare epică, dar rămasă pe loc ca atmosferă generală.

Interesul principal al romanelor d-lui Zamfirescu este unul de ordin geografic. D-sa lărgeşte geografia socială a romanului românesc, împărţit cam arbitar între sat şi oraş. D-sa duce la lumină o lume, care în genere – când nu este văzută pe latura sa comică – scapă literaturii noastre. D. Zamfirescu este romancierul mahalalei, după cum altădată (în *Domnişoara Nastasia*) a fost dramaturgul ei.

Mahalaua, pe care ne-o prezintă acest scriitor, nu este însă un mediu intermediar între lumea rurală şi lumea urbană, ci un mediu distinct, autonom, cu legi de viaţă şi de sensibilitate – proprii.

Nu întâmplător ciclul său de romane poartă titlul general *Bariera*.

Există într-adevăr o „barieră" fizică şi sufletească între mahala şi oraş, barieră ce desparte net nu două faze de evoluţie socială, ci două lumi total diferite.

În acest sens, este seminficativă ultima parte a volumului doi (cea mai frumoasă, de altfel, după impresia mea) când micul erou al romanului păşeşte

pentru prima oară dincolo de mahala. Descoperind Bucureştii, cum ar descoperi o depărtată ţară străină.

Dintre toţi scriitorii care s-au ocupat în literatura noastră cu mahalaua mi se pare că d. G. M. Zamfirescu este singurul, care nu o consideră ca pe o formă degradantă a oraşului şi nici ca pe o treaptă ce duce spre oraş. Mahalagiul, pentru d-sa, este un tip uman complect, care poate trăi cu egală sinceritate şi profunzime dramele omului – iubirea, ura sau moartea.

Consider acest fel de a privi mahalaua românească drept cel mai interesant aport literar al d-lui Zamfirescu. Îi datorăm un material de viaţă, pe care mi se pare că nimeni n-a avut curajul să-l cerceteze sub aspectele lui grave. Nimeni – adică nici Sărmanul Klopstock, nici d. I Peltz, şi unul şi altul cronicari ai periferiei, dar şi unul şi altul rămaşi în bună parte sub influenţa satirei caragialeşti.

Din obişnuinţă burgheză, din prejudecată sau din comoditate psihologică, literatura plasează marile ei drame într-un mediu social de anumit nivel. Ni se pare (şi ştiu eu în ce măsură ne înşelăm?) că viaţa capătă semnificaţie morală şi interes psihologic, numai de la o anumită zonă în sus, de unde conştiinţa începe a-şi descopri resorturi mai puţin primare, mai nuanţate. Formele rudimentare de viaţă dau şi forme rudimentare de sensibilitate.

De aceea probabil literatura nu şi-a căutat niciodată marii eroi dramatici la periferie. Printre declasaţi da, dar printre mahalagii nu.

D. Zamfirescu nu-şi însuşeşte această preferinţă. Dar ne duce curajos într-o lume de hamali,

cizmari, muncitori de fabrică, băieţi de cârciumă, covrigari – şi în această lume informă, simplă, primară urmăreşte jocul complex al pasiunilor, cum le-ar urmări într-o lume de suflete evoluate.

Prin acest simplu fapt, romanul d-lui Zamfirescu îi deschide literaturii noastre noi perspective de peisaj, de moravuri de viaţă, descoperind, dincolo de linia ferată, pe unde nu circulă nici tramvaie, nici automobile, o societate necunoscută, o atmosferă necunoscută, o existenţă până într-un timp inaccesibilă.

În acest înţeles, spun că literatura d-sale are înainte de orice un interes „geografic".

Maidanul cu dragoste ne prezintă câteva figuri de un pitoresc cam violent şi melodramatic, dar de o remarcabilă putere.

Simţeam că e ceva fals în aceşti eroi – fals, excesiv, teatral – dar forţa lor de a trăi era mai mare, decât rezistenţa noastră sceptică. Cu voia noastră sau fără, eroii d-lui Zamfirescu ne antrenau într-o poveste, plină de lovituri crispant de neverosimile. Dar probabil că astfel se recunoaşte un romancier de vocaţie: prin capacitatea lui de a înfrunta neverosimilul şi de a-l impune cetitorului.

Sfânta mare neruşinare reia personajele *Maidanului* fără să le adauge nimic nou. De aici, rezultă o sensibilă scădere de interes şi o impresie de stare pe loc, impresie ce devine obositoare de-a lungul unei lecturi de 670 de pagini. Faptele's mai puţine, mai lente, mai diluate. Simplu vorbind, se întâmplă mult mai puţine lucruri în *Sfânta mare*

neruşinare decât se întâmplă în *Maidanul cu dragoste*: incidentele epice sunt reduse, episoadele destrămate, ritmul încetinit până la nemişcare.

Primejdia e destul de serioasă. D. Zamfirescu e un romancier puternic, dar un psiholog confuz şi un cugetător prolix. Acolo unde nu povesteşte, d-sa este înclinat să abuzeze de incursiuni lirice în sufletul eroilor săi şi de meditaţiuni generale – şi unele şi altele greoaie, nebuloase, retorice.

Observasem şi în 1932, sunt obligat să observ şi acum: stilul acestui scriitor are o emfază lirică în supărătoare disonanţă cu lumea pe care ne-o înfăţişează. Pagini întregi de declamaţie socială sau metafizică se succed cu sonorităţi excesive, culori violente, izbucniri romantice – toate împovărate de un vocabular impropriu, în care abuzul de adjective şi avalanşa de epitete fac serioase ravagii.

Eroii d-lui Zamfirescu îţi fac penibila impresie de a vorbi „pe radical" – iar efortul d-sale de a introduce în acest limbaj pretenţios oarecare familiaritate nu izbuteşte decât să dea o neconvingătoare alternanţă de trivialitate şi falsă nobleţe. De altfel şi ca psihologie, nu numai ca stil, romanul d-lui Zamfirescu, oscilează între sublim şi abject, contrast ce duce la o sumă de „rusisme" greu de suportat prin enorma lor naivitate.

Mi-ar fi uşor să citez, dar mă feresc de a o face. D. Zamfirescu nu trebuie judecat nici cu fraza, nici cu pagina. D-sa scrie cu mari impurităţi de expresie, cu mari stridenţe de ton, dar opera sa prezintă calităţi de material care îl îndreptăţesc pe cetitor să înfrunte toate dificultăţile ei formale.

De altfel sunt convins că nu e nimic de făcut. Retorismul autorului este iremediabil.

Singurul lucru pe care l-am putea dori ar fi ca schema romanului să fie mai strânsă, faptele mai abundente – aşa încât materialul să primeze asupra stilului, iar interesul epic să învingă oboseala volubilităţii.

Este mai mult decât un deziderat – este o aşteptare – căci romanul d-lui Zamfirescu nu se opreşte aici, iar *Sfânta mare neruşinare* nu e decât al doilea popas pe un drum mai lung.

ŒDIPE *DE GEORGES ENESCO. RICARDO ODNOPOSOFF ET LA PHILHARMONIQUE*

Le grand événement de la semaine – destiné peut-être à devenir le grand événement non pas d'une semaine, mais d'une époque – fut la première de l'opéra Œdipe *de Georges Enesco au Grand Opéra de Paris. Nous l'avons écouté, retransmis par le poste de T.S.F. Radio-Bucarest et tous les défauts inévitables d'une audition radiophonique n'étaient pas suffisants pour troubler notre joie, notre émotion et notre certitude de nous trouver devant une grande œuvre artistique.*

Nous n'aurons pas la témérité de juger le travail de Georges Enesco, d'après cette première audition. Œdipe *est une construction symphonique et dramatique trop complexe pour nous permettre la légèreté d'un jugement hâtif. Il nous faudrait une*

connaissance intime du texte, une étude appliquée de la partition et surtout cette intimité spirituelle qui nous aide à déchiffrer les mystères d'une grande œuvre, cette intimité qu'on gagne lentement et patiemment.

Il n'y a pas de doute, nous n'écoutons pas Œdipe *pour la dernière fois. C'est une œuvre qui entre du premier moment dans le grand répertoire musical et nous le retrouverons toujours dans le programme des théâtres lyriques de chez nous ou de l'étranger. L'Opéra Roumain ne tardera pas de prendre la charge de nous la présenter – et quant à l'Opéra de Paris, il la gardera parmi ses plus nobles victoires.*

Nous aurons donc l'occasion de compléter et vérifier les impressions émues de cette première audition que la distance rendait vendredi soir plus difficile et que notre émotion rendait moins concluante. Mais nous avons dès aujourd'hui le droit d'affirmer que nous nous trouvons en présence d'une œuvre magnifique qui marque dans l'histoire moderne de l'art un moment d'expression musicale.

*L'*Œdipe *de Georges Enesco nous surprend doublement par sa pureté de construction et par sa complexité de style. C'est une œuvre classique et c'est en même temps une œuvre de sensibilité moderne. Ses lignes architectoniques nous paraissaient – dans la mesure où nous pûmes les dégager – d'une grande beauté ordonnée et d'une clarté parfaite. Mais dans ce schéma dramatique si pur, si clair, il y a des pages d'une richesse musicale, d'une abondance symphonique qui nous rappellent les moments*

*wagnériens les plus profonds. „Rappel" n'est pas le mot juste. De toute façon, il ne veut pas dire „influence" car l'*Œdipe *d'Enesco est une œuvre qui possède une individualité puissante qui dépasse toute formule étrangère, toute influence, tout souvenir.*

Son souffle tragique rejoint les ombres du classicisme en leur donnant une nouvelle vie, une nouvelle voie. Notre fierté égale notre émotion. Enesco représente dans la culture humaine les ressources d'un esprit qui pour la première fois fait valoir sinon ses droits au moins ses trésors.

*

Rentré à Bucarest après une longue absence, pendant laquelle l'institution dont il est le directeur général ne nous a pas comblés avec ses exploits d'art, M. Georges Georgesco fit un beau début jeudi soir, à l'Athénée, en dirigeant la seconde symphonie de Brahms. Disons-le sans détour: ce fut l'un des meilleurs Brahms que M. Georgesco nous aie jamais donnés. Il a eu de l'émotion, de la grâce, de la finesse, de la discrétion – tout ce que cette symphonie délicieuse, mais un peu mièvre demandait pour ne pas tomber dans les excès de son style. Il y a des beautés de lied *dans cette symphonie de Brahms, des petites merveilles de détail, un peu trop ornementales dans l'ensemble de l'œuvre, mais excquises par elles-mêmes.*

Le soliste de la soirée fut M. Ricardo Odnoposoff, premier violon de la Philharmonique viennoise. C'est un artiste de grand mérite qui montre avec aisance non seulement des qualités de virtuose, mais surtout des qualités de musicien. Il joua avec

une maîtrise technique et avec une sincérité qui nous ravirent.

Mais il faut déplorer encore une fois le goût malencontreux de ceux qui font le choix du programme. Est-ce M. Georgesco? Nous n'avons cette fois-ci aucune raison de l'en féliciter. Pourquoi obliger un soliste, qu'on veut nous présenter pour la première fois, pourquoi l'obliger de faire ses débuts en exécutant le concerto de Saint-Saëns, ce concerto correct, académique et dépourvu de toute signification? Ce n'est pas simplement une erreur, c'est un système. Car – il y a quelques semaines et nous ne l'avons pas oublié – la Philharmonique obligeait M. Zino Francescatti, lui aussi venu pour la première fois à Bucarest, de jouer – Dieu sait pourquoi et pour qui – le concerto de Paganini.

Enfin, le programme de jeudi soir finit par la Rhapsody in blue *de Gershwin, que M. Georgesco et son orchestre rendirent confuse, terne, lourde, méconnaissable. Au piano, M. Filionesco, dont les qualités d'interprète des modernes sont depuis longtemps connues, réussit parfois de sauver quelque chose de cette „rhapsody" étincelante et – pour une fois – sacrifiée.*

„SIMBOLURI" LA LONDRA

Ar trebui oarecare frivolitate de spirit pentru a râde de faptele ce s-au petrecut săptămâna aceasta în Europa.

Chiar dacă în tratativele de la Londra au fost unele aspecte de vodevil, fondul lucrurilor este destul de serios, pentru a ne interzice orice surâs.

Totuşi este în această complicată comedie diplomatică un detaliu al cărui humor probabil nu v-a scăpat.

Mă gândesc anume la aburul de „simboluri", consumate în şase zile pe agitatul nostru continent.

Germania îşi trimite trupele în Renania – şi apoi declară că aceasta este o ocupaţie simbolică.

Franţa cere ca trupele germane să fie rechemate – şi declară că aceasta va fi o retragere simbolică.

Puterile locarniene decid, prin acordul lor, crearea unei zone renane – pusă sub controlul armatelor neutre – şi adaugă că aceasta va fi un control simbolic.

Nu sunt prea multe simboluri? Şi nu sunt prea puţine realităţi?

Este un fel de cochetărie diplomatică în acest schimb de semne care nu vrea decât să menajeze prestigii, susceptibilităţi şi capricii.

Diplomaţia seamănă grozav cu amorul. Spun asta nu pentru a vă oferi un paradox, care de altfel ar fi prea ieftin. Cred însă cu adevărat că nimic nu este mai femenin, mai instabil, mai depedent de o sumă de fleacuri imponderabile, decât diplomaţia. Şi mi se pare că tehnica diplomatică nu cunoaşte un manual mai pătrunzător decât *De l'amour* a lui Stendhal.

Poate că nu întâmplător consulul francez de la Civitavecchia era cel mai fin psiholog al amorului.

Simboluri, simboluri ... Parcă ar fi vorba de flori, de bileţele, de mănuşi pierdute, de încruntări sau zâmbete capricioase.

În toată această dramă a Europei un singur lucru nu este simbolic: sângele câtorva milioane de tineri, care va fi vărsat într-o zi, nici el nu ştie pentru ce.

CODUL PENAL

Glumele care circulă asupra noului cod penal au câteodadă haz, dar nu ştiu dacă au şi dreptate.

Am cetit articolele care au provocat mai multă ilaritate în public – şi într-adevăr naivitatea lor virtuoasă mi s-a părut prea ingenuă, prea inocentă. Dar nu e aceasta soarta oricărui cod?

Viaţa noastră e făcută din nuanţe individuale, în timp ce codurile sunt făcute din norme generale. Un cod are nevoie de o puternică doză de insensibilitate. Să nu-i cerem lui supleţe morală. Tot ce-i putem reclama este anumită rigoare – şi în orice rigoare intră un grad de ridicul inevitabil.

Un cod trebuie să fie prin însăşi definiţia lui mărginit. El nu-şi poate permite să facă psihologie. El nu are dreptul să fie larg, generos, comprehensiv. Unde începe subtilitatea acolo sfârşeşte codul.

Nu cred că noul nostru cod cuprinde dispoziţii mai burleşti, decât orice altă culegere de legi.

Aţi cugetat vreodată la ironia comică, de exemplu în străvechiul şi respectabilul dicton juridic: *Pater his est quem justae nuptiae demonstrant*?

O satiră mai lapidară a comediei amorului este greu de găsit. Şi totuşi această satiră figurează în toate codurile civile din întreaga lume.

Marea putere a codurilor este aceea de a-şi stăpâni zâmbetul de ironie pe care, sub cele mai grave aparenţe, îl adresează vieţii omeneşti.

COPILĂRIA UNUI NETREBNIC

A apărut zilele acestea o carte pe care o aşteptam de mult. Este romanul *Copilăria unui netrebnic* de Ion Călugăru.

Am avut norocul să-l citesc încă de acum un an în manuscris. Nu ştiu dacă a suferit de atunci vreo schimbare, dar – aşa cum am cunoscut-o eu – *Copilăria unui netrebnic* este o mare operă. Spun fără ezitare acest lucru.

Poezie, humor, un sentiment turbure al vieţii, surprinsă la izvoarele unei sensibilităţi de copil, imagini ceţoase de vis, scurte viziuni dramatice, concise, de o izbitoare preciziune senzorială – totul trece în această carte, când într-o somnoroasă legănare, când într-o grabă precipitată de spaimă.

Copilăria unui netrebnic are rădăcini complexe şi depărtate. Prin culori, prin simţire, prin obsesii vine, cred, din Marc Chagall.

Prin limbă, prin simţ folcloric, prin dar de a spune povestea, vine din Ion Creangă.

Vedeţi posibil un astfel de straniu aliaj?

Ion Călugăru e un scriitor care îşi derutează de multe ori cetitorii – şi formula lui se resimte de nenumărate artificii.

Dar *Copilăria unui netrebnic* este cartea lui cea mai sinceră, cea mai patetică.

Vă sfătuiesc s-o cetiţi.

UN MOMENT DINTR-UN FILM

Dacă *Copilăria unui netrebnic* este cartea săptămţnii ce a trecut, filmul acestei săptămâni este fără îndoială excelenta *Revoltă de pe Bounty*. E unul din acele filme în care viaţa are o densitate de roman.

Voiam de multe ori să observ cât de semnificative sunt pentru arta romanului, anumite filme anglo-saxone.

În ce mă priveşte trebuie să recunosc că, de exemplu, *Fiicele d-rului March* m-au ajutat să-mi precizez o sumă de idei privitoare la romanul englez şi că numai datorită acestui film am scris mai de mult – în „Revista Fundaţiilor" – un mic eseu despre romanul englez în genere şi despre Virginia Woolf în special.

Este şi în *Revolta de pe Bounty* o scenă, ce mi se pare semnificativă pentru spiritul romanului englez. Este anume episodul rătăcirii căpitanului Bligh într-o barcă pe mare.

Acest Bligh este un monstru, un tip odios, o canalie. Totuşi când soarta se întoarce şi monstruosul Bligh e pus în faţa unei catastrofe, el se umanizează subit şi capătă o grandoare, cu atât mai emoţionantă cu cât trebuie să înfrângă ostilitatea noastră puternică.

Charles Laughton joacă acest moment cu resurse actoriceşti geniale.

Acest joc dublu de aspecte sufleteşti ale aceluiaşi personaj este o trăsătură clasică în epica engleză. Scena m-a făcut să mă gândesc la *Tess din Urberville* şi la *Primarul din Casterbridge*, romanele neuitatului Thomas Hardy.

Nu totdeauna cinematograful evocă atât de nobile amintiri.

ŒDIPE *ET SES CRITIQUES*

*Les journaux arrivés cette semaine de Paris nous apportent un tas de chroniques écrites après la première d'*Œdipe *au Grand Opéra. L'œuvre de Georges Enesco est reçue avec une sympathie et un respect unanime. „Grandeur", „puissance", „valeur exceptionnelle", „pureté classique", „vastes proportions" – voici les termes qui abondent avec générosité dans les chroniques consacrées à Georges Enesco et à son œuvre.*

Avouons pourtant que toutes ces chroniques – si admiratives, si généreuses qu'elles soient – nous déçoivent. Elles nous déçoivent non pas par les

réserves de quelques-unes ou bien par leur jugement évasif. Elles nous déçoivent surtout par leur manque de précision critique et – disons le mot – par leur insuffisance. Nous qui n'avons pas eu la chance d'entendre Œdipe *par T. S. F., nous attendions avec impatience, avec émotion, le témoignage de ceux qui avaient eu le privilège d'être présents à la première. Nous attendions que leur témoignage nous aide à retrouver tout ce qu'une audition radiophonique, fatalement défectueuse, nous avait fait perdre comme intégrité d'émotion. Il nous manquait à nous – blottis tout près de notre appareil de T. S. F., à l'autre bout de l'Europe –, il nous manquait, pour bien comprendre* Œdipe, *non seulement la chaleur irremplaçable de la présence humaine de l'œuvre, mais aussi cette clarté matérielle, cette clarté plastique que seule la scène peut rendre quand il s'agit d'une œuvre de construction dramatique.*

*Eh bien, les critiques parisiens d'*Œdipe *n'ajoutent pas beaucoup à notre insuffisante connaissance de l'œuvre. Assez vagues dans leur admiration, ils restent également vagues dans leurs objections. Nous n'apprenons rien de neuf sur la ligne générale de l'opéra de Georges Enesco, aucune précision sur son style, aucun détail sur la complexité architectonique des voix, des chœurs et de l'orchestre, qui nous paraissaient pourtant réalisés sur une etraordinaire diversité de plans sonores.*

C'est une lourde épreuve pour la critique musicale, c'est un très difficile examen qu'elle devait passer et qui nous fait l'impression de l'avoir dépassée, justement par la difficulté des problèmes. Il

n'y a qu'une seule explication possible de cette insuffisance de la critique. Cette explication c'est toujours un critique (M. André George des „Nouvelles littéraires") qui l'a donnée avec une touchante modestie:

„Et je voudrais confesser, en terminant, deux choses: d'abord la disproportion cruelle que je ressens entre cette œuvre d'une vie et la pauvre impression éphémère d'une seule condition...; et le besoin de déclarer alors comme Goethe: «Je suis ici pour admirer»."

Oui, nous sommes ici pour admirer. Attendons donc le jour où nous pourrons comprendre.

I. PELTZ: *NOPŢILE DOMNIŞOAREI MILI*

Domnişoara Mili nu este singura „Mili" din opera d-lui Peltz. Dacă nu mă înşel, pe eroina romanului său *Amor încuiat* (apărut, cred, în 1932) tot Mili o chema. Iar vieţile acestor două omonime nu diferă prea mult.

Într-adevăr, Mili din *Amor încuiat* era o fată, pe care un defect organic (destul de lămurit indicat de titlul cărţii) o obliga să rămână fată bătrână. Iubită de un tânăr pe care la rândul ei îl iubea, ea era silită totuşi să i se refuze şi să-şi ducă singură viaţa, într-o singurătate involuntară, dar obligatorie şi în cele din urmă, resemnată. Acea domnişoară Mili a romanului din 1932 îşi termină existenţa castă ca profesoară – guvernantă într-o familie de burghezi.

Destinul domnişoarei Mili din 1936 este acelaşi. Şi ea este iubită, şi ea iubeşte, dar şi ea va refuza dragostea pentru a se închide într-o virginitate intransigentă, care devine un fel de vocaţie. De astă dată însă nu este o vocaţie biologică – ci una sufletească.

Nu o proastă conformaţie fizică o împiedică pe noua domnişoară Mili să accepte amorul şi căsătoria – pentru a deveni întocmai ca eroina din 1932 guvernantă la copii (să nu fi observat d. Peltz această repetare de situaţii?) – nu o proastă conformaţie fizică, zic, ci o complicaţie de ordin psihologic. Fata aceasta păstrează o stranie fidelitate tatălui ei – biet dement, mort în condiţii triste. Ea conviețuieşte cu umbra lui, cum ar trăi cu un om viu. Vorbeşte cu el, îl mângâie, îi spune tot ce face, îi cere sfatul – şi în felul acesta îşi creează o viaţă imaginară alături de viaţa adevărată, dar pentru ea mai reală şi mai puternică decât această aşa-zisă „viaţă adevărată".

Ziua, domnişoara Mili duce o existenţă obişnuită: lucrează, dă lecţii de pian, îngijeşte de copiii patroanei sale. De cum se lasă seara însă, de cum se închide în odaia ei, umbra tatălui revine şi în tovărăşia aceasta, domnişoara Mili îşi trăieşte a doua viaţă, viaţa ei nocturnă de obsesii şi amintiri.

Acestea sunt nopţile domnişoarei Mili şi aceasta este, n-aş zice ideea centrală a cărţii, dar episodul ei principal. Este în opera d-lui Peltz o temă până azi neîntâlnită, de dificultăţi psihologice incontestabile – lucru ce constituie măcar prin efort o încercare stimabilă, cu atât mai stimabilă cu cât nu de mult (*Actele vorbeşte*) deploram facilităţile în care se pierdea acest scriitor.

Este o anumită tristeţe aproape voluptoasă în nopţile albe ale domnişoarei Mili, tristeţe la care suntem sensibili atunci când ea nu este turburată fie de execese melodramatice – obişnuite în scrisul d-lui Peltz –, fie de naive discuţii abstracte şi pretenţioase, tot atât de obişnuite.

Spuneam mai sus că noul roman al d-lui Peltz nu are propriu zis o temă centrală. Într-adevăr e o carte făcută din episoade, uneori destul de arbitrar împreunate. Însăşi povestea domnişoarei Mili nu este decât un episod mai mare, care ocupă cam 60 de pagini de la finele volumului. Restul cărţii e populat cu o sumă de eroi şi întâmplări, care nu aderă şi nu fac corp. Sunt mici poveşti fragmentare, mici schiţe care „figurează" în roman, fără a face însă efectiv parte din el.

Ar fi interesant de numărat anecdotele din *Nopţile domnişoarei Mili*. Numesc „anecdotă" într-un roman, un fapt ce nu are legătură cu substanţa acestuia, un fapt care nici nu întregeşte povestea nici nu-i defineşte pe eroi, un fapt lipsit şi de utilitate epică şi de semnifiacţie psihologică, un fapt, în sfârşit, care n-a fost înregistrat decât pentru „poantă".

Asemenea anecdote sunt sumedenie în romanul d-lui Peltz. De exemplu anecdota băiatului, pe care îl apucă durerea de burtă în toiul unei bătăi (p. 37), sau a junelui care cade cu ibovnica lui într-un coş cu ouă (p. 73), sau a hahamului trezit de nişte cheflii în puterea nopţii, ca să precizeze dacă taie orice fel de păsări (p. 96), sau anecdota negustorului cu firma „Englezul din America" trezit şi el din somn de

aceiaşi cheflii, ca să declare (p. 99) din ce Americă este, „America de nord, de sud, laterală, neutră sau paralelă", sau anecdota femeii care-şi adoarme soţul ca să vie la bal (p. 107), etc. etc.

Toate aceste pasaje anecdotice au hazul lor mai mare sau mai mic, dar ce e cert este că, în raport cu romanul, ele sunt parazitare. Numai rareori, autorul dezvoltă o astfel de anecdotă până la proporţiile unui episod – reuşind să-i facă pe eroii cărţii să participe în oarecare măsură la desfăşurarea faptului. Este cazul întâmplării cu nevasta infidelă a comisarului, episod scris cu o vervă comică într-adevăr fericită. Cetitorul îşi va putea da seama cel puţin din lectura acestui fragment, că înclinarea d-lui Peltz spre humor nu este o simplă reminiscenţă din Caragiale (deşi influienţa acestuia este categorică) şi că ea răspunde unui instinct comic natural.

Aceasta însă nu infirmă observaţia noastră despre abuzul de anecdote în cartea de faţă. Acest abuz destramă linia romanului şi îi dă o inconsistenţă epică regretabilă.

Inconsistent (adică fluu, confuz, lipsit de schelet, lipsit de preciziune vizuală) romanul d-lui Peltz mai este şi din alte pricini.

Bunăoară din cauza curioasei sale maniere de a nu-şi desemna personajele prin nume exacte. Nu există în acest roman decât două nume: domnişoara Mili şi doamna Hellman (aceasta din urmă, apariţie cu totul secundară de altfel). Ceilalţi eroi, mari şi mici, sunt indicaţi prin porecle sau prin adjective: Bărbosul, Mătuşa, Bătrâna din han, El, Minorul, Văduva, Brunetul, Bălanul, Ofticoasa, Uriaşul, etc., etc.

Cred că e o eroare. Prima condiţie a unui personaj de roman, este aceea de a fi individualizat. Şi e greu să fie individualizat, dacă nu i se dă un nume, care să-l desemneze. A conta pe puterea de sugestie a unui adjectiv este – mi se pare – un procedeu de poet, nu unul de romancier.

De altfel, d. Peltz îl încearcă pentru prima şi, să sperăm pentru ultima oară.

De câte ori am vorbit în cronicile noastre despre d. Peltz, am observat amestecul de lirism şi de ironie al literaturii sale.

Nopţile domnişoarei Mili prezintă excese şi într-un sens şi în celălalt. Nu vreau să repet lucruri spuse altă dată despre această manieră. De ajuns să remarc că polii de sensibilitate ai acestei cărţi (ca de altfel a întregei sale literaturi) sunt pe de o parte melodrama, iar pe de altă parte satira – melodramă şi satiră egal de apăsate. E o artă „tare", care solicită emoţia şi indignarea cetitorului – adică reacţiunile lui simple. Niciodată nu m-am simţit îndreptăţit să recuz o asemenea artă. M-am mulţumit să observ că personal n-o împărtăşesc.

LE REQUIEM *DE VERDI À LA PHILHARMONIQUE. UN RÉCITAL ANNA KLEINE*

Il est juste de féliciter M. Ionel Perlea pour le courage et la ténacité de nous avoir présenté jeudi soir le Requiem *de Verdi, tâche doublement difficile, d'abord par la complexité de l'appareil symphonique*

et choral qu'il fallait diriger et difficile encore par le peu de faveur que le public montre toujours à des pareilles auditions qui lui paraissent lourdes et fatigantes.

En effet, la salle de l'Athénée était à moitié vide, ce qui prouve encore une fois le manque d'intérêt musical réel de la part de notre public qui est capable de tout enthousiasme, mais qui refuse tout effort. Ne serait-ce que pour sa valeur historique ou didactique, ce Requiem *de Verdi doit être connu. Nous aurions peut-être nous aussi préféré un* Requiem *de Mozart, mais là n'est pas la question. Car il ne s'agit pas de nos préférences. Il s'agit tout simplement de savoir si on a le droit de rater l'occasion d'entendre une œuvre de l'importance de ce* Requiem, *exécuté jeudi soir par la Philharmonique, si on a le droit de rater une audition si rare et qui suppose un travail si long et si minutieux de la part des exécutants, si on a ce droit uniquement parce qu'on méprise Verdi. Méprisez-le si vous vouliez, mais ayez d'abord la prudence de le connaître.*

Il y a plusieurs sortes de snobisme. D'abord, le snobisme qui accepte les yeux fermés tout ce qui est moderne, révolutionnaire et hardi, bien qu'on n'y comprend rien. Deuxièmement, le snobisme qui refuse avec une totale indifférence la musique originale, la musique des compositeurs roumains. (Il suffit qu'on annonce un tel programme...). Il y a enfin une troisième sorte de snobisme qui est sa forme la plus hautaine et la plus orgueilleuse: c'est le snobisme qui n'accepte pas la musique facile. Verdi – n'est-ce pas?

– est quelque chose de trop simple, de trop vieux pour un auditeur fatigué par sa propre supériorité intellectuelle.

Je n'ai pas l'intention de faire un plaidoyer pour Verdi et pour son Requiem, *mais j'estime que l'indifférence manifestée à l'égard du concert de jeudi est significative pour la psychologie du public. Ceci ne doit décourager personne.*

*

Nous avons entendu pour la première fois le Requiem *de Verdi, diffusé il y a un an par le poste viennois de T. S. F., avec Orchestre Symphonique de Vienne sous la direction d'Arturo Toscanini. Ce fut une belle soirée et une véritable révélation Le* Requiem *du vieux Verdi se révélait comme une œuvre solidement bâtie, une œuvre sage, puissante, sans aucun éclair de génie, mais avec une abondance mélodique des plus heureuses. Aucune lourdeur dans cette construction sonore qui se déroule sur plusieurs plans, sachant utiliser avec une sûreté parfaite l'orchestre, les chœurs, les solistes – toute une masse sonore de grande ampleur et de grande diversité.*

On reconnaît parfois dans ce Requiem *le style théâtral du maître, ses accents rhétoriques, sa fugue déclamatoire (surtout dans le* Dies irae*), mais la surprise n'est pas de retrouver tout cela: la surprise est d'observer que toutes ces choses sont dominées par un souffle général plus serein, plus profond, plus pur. L'*Agnus Dei, *par exemple, est admirable par sa simplicité, par sa grâce, par sa modestie mélodique. La fureur théâtrale, la musique à grands gestes reviennent seulement vers la fin.*

Je le répète, M. Ionel Perlea a rendu un grand et instructif service au public roumain. Il a déposé un travail des plus durs pour aboutir à un ensemble homogène. L'orchestre de la Philharmonique, l'association chorale „Carmen" (dont nous serons très contents de parler un jour plus longuement), les quatre solistes – Mmes Alexandra Grozea et Melanie Bugarinovici, MM Mircea Lazar et George Folesco – ont collaboré à la réussite du concert. Une mention spéciale revient à Mme Bugarinovici, excellente soprano de l'opéra de Belgrade.

*

Le récital que Mme Anna Kleine donna mercredi à la Salle Dalles fut un beau concert dont nous avons surtout aimé les quelques lied *de Liszt, Brahms, de Rubinstein que l'artiste chanta avec délicatesse et justesse de ton. Le programme manquait cependant un peu d'unité. Wagner, Saint-Saëns, Rachmaninov, Händel y figuraient également. Au piano, M. Paschill fut un collaborateur dévoué.*

MOARTEA LUI TIKTIN

Dacă societatea noastră ar avea curajul de a-şi pune făţiş marile întrebări, privitoare la alcătuirea ei, moartea izgonitului H. Tiktin ar trebui să provoace o serioasă revizuire de conştiinţă.

Cuvântul rostit de profesorul Iorga la Senat, a fost fără îndoială emoţionant. Articolul pe care tot d-sa îl publica două zile mai târziu în „Neamul

Românesc", a fost, de asemenea, un act de pietate. În sfârşit, omagiul adus de Academia Română prin glasul profesorului Rădulescu-Motru, prezident al şedinţei publice de vineri, e exprimat oficial doliul culturii româneşti la moartea bătrânului savant, pierdut dar nu uitat, în singurătatea lui de la Berlin.

Toate acestea sunt frumoase, dar insuficiente. Insuficiente pentru că ele nu vor opri ca mâine, sub ochii noştri, un nou caz Tiktin să se repete. Destinul său, de muncă şi de nedreptate, nu se sfârşeşte cu o piatră de mormânt. Ostilitatea sălbatecă, refuzul orb, opacitatea totală, ce i-au stat înainte lui Tiktin, sunt astăzi tot atât de crunte, ca pe vremuri. Antisemitismul rămâne încă reduta cea mai simplă şi cea mai sigură a mediocrităţii organizate. În cultură sau în politică, în ştiinţă sau în economie, el oferă şi astăzi diversiunea cea mai uşoară. Atât de uşoară, încât pentru a nu recurge la ea, îi trebuie cuiva un adevărat eroism moral.

Moartea lui Tiktin ar putea fi o mustrare. Prin ce miracol de rezistenţă sufletească, acest om ultragiat în iubirea lui, mutilat în puterea lui de muncă, a stăruit decenii întregi în studiul unei culturi, care a făcut tot ce a putut ca să-l descurajeze? Prin ce miracol omul acesta gonit, a rămas mai departe, de-a lungul unei vieţi, admirabilă prin modestia ei laborioasă, credincios unui legământ ce nu-l lega decât pe el?

Nimeni nu va răspunde. Nimeni nu-şi va aminti.

La Londra, Moses Gaster, la Paris Lazăr Şeineanu, la Berlin H. Tiktin au trebuit să plătească

cu pribegia greul păcat de a fi iubit limba românească, greul păcat de a fi servit spiritul şi istoria ei.

Moartea trebuia să-l ajungă pe Tiktin într-o cameră de student – pentru ca asfel viaţa lui întreagă să capete o ultimă lumină tragică.

CRITICA ŞI *OEDIP*

Observ că ziarele noastre reproduc cu mult entuziasm – un fel de entuziasm uluit – elogiile presei franceze pentru Enescu şi pentru *Oedip* al său.

Găsesc această mirare speriată cu care întâmpinăm opiniile pariziene, o găsesc cel puţin exagerată.

Am cetit tot ce s-a scris la Paris despre *Oedip* şi mărturisesc că totul mi s-a părut sub orice aşteptare.

Nu le-a lipsit cronicarilor nici bunăvoinţa, nici generozitatea. Dar Enescu nu de generozitate are nevoie, ci de înţelegere.

Cetind cronicile scrise pentru *Oedip*, te cuprinde o sinceră îndoială despre sensul criticii, ca funcţiune intelectuală.

Un om de valoarea şi profunzimea lui George Enescu lucrează un sfert de veac la o mare operă, în care întruneşte tot ce arta lui i-a relevat de-a lungul unei vieţi de eforturi şi victorii – pentru ca la capătul acestei munci, în clipa când el o înfăţişează lumii, zece cronicari generoşi sau sceptici să scrie şaptesprezece rânduri de ziar.

Elogiile mi se par tot atât de nesigure ca şi rezervele – căci şi unele şi altele sunt de o umilitoare disproporţie, faţă de dimensiunile operei şi de valoarea omului.

E prima oară când m-am întrebat dacă nu cumva critica reprezintă într-adevăr o formă de sterilitate. E prima oară când am avut sentimentul că între creaţie şi critică sunt punţi ireparabil rupte.

O CARTE

Dintre cărţile apărute în ultimul timp, va trebui să cunoaşteţi *Carnetele* lui Samuel Butler, publicate în traducerea franceză a lui Valery Larbaud, în editura N. R. F.

Destinul cărţilor este la fel de capricios ca şi al oamenilor. Cine va spune de ce Samuel Butler, mort în obscuritate acum treizeci de ani, şi lăsând în urma lui câteva cărţi pe care nimeni nu le cetise intră abia acum în conştiinţa cetitorului european, după ce cu egală dificultate a izbutit foarte târziu să învingă indiferenţa cetitorului britanic.

Cetiţi aceste *Carnete*. Sunt ale unui om sincer, fără ipocrizii, fără nici un fel de conformism.

Un humor rece, ascuţit, limpede, o satiră admirabilă a societăţii şi a civilizaţiei, o înţelegere unică a faptelor de artă (Butler a fost compozitor, pictor, romancier ...), o cunoaştere fără fanatism, dar şi fără cruzime a omului – toate fac din Samuel Butler unul din spiritele cele mai complexe ale Europei

moderne – iar „carnetele" lui sunt un adevărat breviar de cultură.

Nu vă lăsaţi terorizaţi de ultima noutate a librăriei. Rezistaţi cărţilor care trăiesc o săptămână – şi se duc. Încercaţi să-l cunoaşteţi pe Samuel Butler.

NOTĂ LA UN COMENTAR DESPRE MONTAIGNE

Am impresia că o carte despre Montaigne şi *Eseurile* sale nu poate fi decât ori o lucrare de erudiţie, ori o carte de confesiune personală. Ceea ce se chiamă propriu-zis „critică" e mai greu de făcut în cazul lui, fiindcă Montaigne este un autor care te angajează direct şi pe care nu-l poţi judeca de la depărtare. Când vorbeşti despre Montaigne, vorbeşti despre tine. Nu numai fiindcă „fiecare om poartă în el forma întreagă a condiţiei umane" (cum aminteşte el într-o sentinţă definitorie), dar mai ales fiindcă cunoaşterea lui Montaigne nu este o cunoaştere de ordin literar, ci una familiară şi concretă. E înainte de orice un prieten, cu care ai străbătut lungi ani de intimitate. Intre el şi tine nu este nici o ipocrizie, nici o rezervă mintală, nici un lucru vechi.

«C'est icy un livre de bonne foy, lecteur. Il t'advertit dés l'entree, que je ne m'y suis proposé aucune fin, que domestique et privée... Je l'ay voüé à la commodité particuliere de mes parens et amis: à ce que m'ayans perdu... ils y puissent retrouver aucuns traicts de mes conditions et humeurs, et que par ce

moyen ils nourrissent plus entiere et plus vifve, la connoissance qu'ils ont eu de moy...»

Prefaţa este limpede. Ea subliniază din prag caracterul confesional al *Eseurilor* şi ne previne că volumul pe care îl deschidem nu cuprinde altceva decât nişte hârtii de familie. Este o carte „casnică", scrisă pentru „rude şi prieteni", spre a păstra „mai vie şi mai întreagă cunoaşterea pe care am avut-o despre mine".

Rudă sau prieten, iată ce-ţi cere Montaigne să fii pentru a-ţi încredinţa această carte, care este tot una cu viaţa şi cu persoana lui.

«Ainsi, Lecteur, je suis moy-mesme la matière de mon livre...»

E un legământ de prietenie, pe care ţi-l oferă, cu o sinceritate ce-şi păstrează parcă peste veacuri vibraţia glasului.

„A Dieu donq. de Montaigne, ce premier de Mars mille cinq cents quatre vingt".

Acest „zi ntâi de martie una mie cinci sute optzeci", ai sentimentul că nu s-a prăbuşit în neant, ci că a rămas deasupra timpurilor, o foaie din calendarul propriei tale vieţi, o dată fericită, o zi recentă, care mai stăruie şi azi nu numai în memorie, dar şi în simţuri, cu bucuria ei de atunci, căzând pe hârtia încă umedă de cerneală a lui Michel de Montaigne...

E greu să citeşti *Eseurile* cu alt sentiment decât de participare vie. Este mai ales greu să scrii altfel despre ele.

Se înţelege, că un cercetător poate găsi în Montaigne un nou subiect de monografie. El se pretează de minune unui studiu de strictă informaţie şi

deschide nenumărate drumuri eruditului; numai studiul complet al ediţiilor succesive, pe care le-au avut *Eseurile* de la prima apariţie până azi, ar putea alimenta câteva tomuri. O bibliografie montaignană de asemeni ar fi o vastă lucrare. Un studiu lingvistic, sprijinit pe materialul *Eseurilor*, îmi închipui că ar putea constitui, la rândul său, o cercetare foarte largă şi foarte minuţioasă. Montaigne e un teren pe care marile teze de doctorat îl pot explora în toate sensurile.

Dar de îndată ce trecem dincolo de erudiţie şi intrăm în exegeză, *Eseurile* scapă unei atitudini critice „obiective" şi ne angajează pasional. Ne apropiem de noi înşine, când ne apropiem de ele.

«Les aucteurs se communiquent au peuple par quelque marque speciale et estrangiere; moy, le premier, par mon estre universel: comme Michel de Montaigne, non comme grammairien, ou poète, ou jurisconsulte. Si le monde se plaind dequoy je parle trop de moy, je me plainds dequoy il ne pense seulement pas à soy». (Du repentir).

E un pasaj – unul dintr-o mie – care ne solidarizează cu *Eseurile* şi ne identifică cu scriitorul lor.

D-na Alice Voinescu, întreprinzând primul comentar sistematic al operei lui Montaigne în româneşte, a înţeles desigur şi a subliniat în chip fericit acest caracter de legătură personală, pe care îl stabileşte citirea *Eseurilor*. D-sa îşi dă seama că ceea ce solicită Montaigne în noi nu este o atenţie rece şi exactă, ci, în primul rând, un sentiment de încredere, o mare sinceritate şi o bună prietenie. El vrea să fie

citit cu „atenţia inimii". Cuvântul acesta îi aparţine d-nei Voinescu (p. 140) şi exprimă perfect singura atitudine posibilă în faţa *Eseurilor*.

„...sunt adevăruri ce nu se pot comunica şi în ultimă instanţă cititorul nu poate ajunge la Montaigne decât prin propriile sale puteri. Fiecare avem pe Montaigne al nostru – fiindcă ultima întorsătură de drum ce duce spre el e tocmai cărarea ce ne poartă spre noi înşine" (p. 41).

Se poate o mai modestă dare la o parte a criticului din faţa textului? Se poate o mai sinceră recuzare proprie?

„...intenţia acestui studiu e ca să ne găsim în Montaigne pe prietenul şi pe vecinul nostru, al celor din veacul al XX-lea" (p. 169).

„Acestui vecin al nostru „al tuturor", orişicine îi poate face confidenţele sale, pe când el ne face pe ale lui" (p. 223).

S-ar putea crede din aceste fragmente că ceea ce autoarea ne oferă este mai mult un jurnal de lectură, decât un studiu, un jurnal personal în care să consemneze meditaţiile sale în marginea *Eseurilor*, reacţiunile sale proprii în faţa lor şi fazele progresive ale cunoaşterii lui Montaigne.

Mărturisesc că, în ce mă priveşte, termenul de „jurnalul de lectură", mi se pare formula cea mai indicată pentru o carte dedicată *Eseurilor*.

Dar obiectivele d-nei A. Voinescu sunt mai puţin personale. Poate chiar, în anumit sens, mai puţin diletante. Sedusă pe alocuri de emoţia lecturii, d-sa îşi impune totuşi obligaţia unei expuneri metodice – lucru ce o îndreaptă spre manual. Lucrarea sa îşi ia

sarcina devotată şi dificilă de a prezenta *Eseurile* în rezumat şi de a degaja în acelaşi timp marile lor linii de gândire.

Astfel, studiul său se decide a fi instructiv, dar riscă poate a nu fi revelator. Riscul este voluntar, căci – după cum am văzut autoarea cunoaşte foarte bine ispita *Eseurilor*. O cunoaşte, dar îi rezistă.

Planul lucrării, pe care ne-o înfăţişează d-na Alice Voinescu, este simplu. El tinde la o prezentare a lui Montaigne, aşa cum poate fi descifrat din operă. Viaţa, caracterul, gândurile, psihologia lui sunt lămurite printr-o continuă referire la text.

Cum *Eseurile* au avut trei versiuni, pentru a nu o mai socoti pe cea de la 1582, de mai mică importanţă, şi cum fiecare din ele prezenta un material serios remaniat la un interval de ani suficient de mare, d-na A. Voinescu încearcă a urmări cronologia evoluţiei lui Montaigne, despărţind în text pasajele aparţinând unor timpuri diferite. de la 1580 la 1588 şi apoi de la 1588 la 1595 (sau mai exact la 1592, anul morţii), *Eseurile* marchează schimbări de poziţie, amendări de atitudine sau gândire, pe care d-na A. Voinescu vrea să le vadă în desfăşurarea lor evolutivă.

Montaigne este un om complex. Contrazicerile lui interioare sunt mari. Cum tot ceea ce spune sau gândeşte se sprijină pe nuanţă, când îl rezumi ajungi uneori la rezultate ce derutează. D-na A. Voinescu vrea să-i ofere cititorului său criterii clare şi ordonate în străbaterea unui peisaj sufletesc atât de mobil, atât de contrazicător. De aceea comentariul d-sale simplifică mult, din necesitatea de a explica.

Montaigne e un cugetător fără formulă, un veşnic disident.

D-na A. Voinescu ţine totuşi să-l încadreze. În măsura în care *Eseurile* nu se opun în chip absolut, d-sa se sileşte să le reducă la un sistem coerent – operaţie foarte utilă pentru o prezentare metodică, dar operaţie ce este – mă tem – prea didactică. Căpătăm astfel un Montaigne abstract, un Montaigne schematic, un Montaigne simplificat, ca să poată intra într-o istorie a filosofiei.

D-na Voinescu îşi trădează calitatea de profesor, vizibilă şi în efortul d-sale de a expune sistematic un material atât de fluent, si – mai ales — în obişnuinţa de a duce gândirea lui Montaigne până la formulă.

Este, poate, o manieră care uşurează accesul *Eseurilor*, dar în acelaşi timp le reduce la o prea liniară expresie. Capitolul *Criza sceptică* de exemplu (p. 56-109) este hotărît un capitol de manual filosofic. De altfel nu puţine sunt, de-a lungul întregii lucrări, explicaţiile de spirit didactic.

Nu trebuie să se înţeleagă greşit observaţia de „didacticism", pe care o fac despre lucrarea d-nei Alice Voinescu. Nu este o obiecţie, este o constatare. De altfel, autoarea nu ascunde mobilul oarecum pedagogic al cărţii sale. Ceea ce şi-a propus să facă a fost un ghid de lectură, o introducere la citirea *Eseurilor*.

Este remarcabil şi uneori emoţionant, devotamentul cu care d-sa nu numai că-l rezumă pe Montaigne, dar îl şi justifică în anumite detalii, ce i se par primejdioase. D-na A. Voinescu îi este o prietenă

ferventă şi nu acceptă, nu vrea să accepte, elementele deconcertante ale psihologiei lui. De exemplu, o supără faptul că în calitate de primar al oraşului Bordeaux, în timpul unei cumplite epidemii, Montaigne fuge pur şi simplu din cetate. E o dezertare, care, se teme d-na A. Voinescu, ar putea să-l indigneze pe cititorul neprevenit, ceea ce o determină să facă o foarte abilă interpretare a faptului, ca şi cum nu ar fi la mijloc o probă de egoism, ci dimpotrivă una de curaj moral.

„Problema gestului său se schimbă, prin urmare, astfel: E fapta impulsivă a unui egoism natural, sau fapta deliberată a unei conştiinţe morale?" (p. 172).

Silinţa d-nei A. Voinescu de a innobila *Eseurile*, chiar în pasajele lor incomode pentru morala curentă, este emoţionantă. Încă o dată intenţia pedagogică se întrezăreşte printre rânduri. Dar acest exces de virtute nu cred că este indispensabil, pentru a-l iubi pe Montaigne, al cărui „egoism natural" – cum spune reprobativ autoarea – e salvat de o sinceritate ce desarmează: *«ma principale profession en cette vie estoit de la vivre mollement».*

O astfel de declaraţie înlătură obiecţiile de ordin moral, pe care Montaigne le depăşeşte prin lipsă de ipocrizie şi prin absolută sinceritate – lucru care nu cere poate mai puţin eroism şi nici mai puţină bravură. „Fapta morală specifică lui Montaigne e isprava lucidităţii", notează cu justeţe d-na A. Voinescu (p. 184). E inutil deci să-l judecăm cu alte criterii etice.

Am impresia însă că d-sa se teme că-l va speria pe cititor. Montaigne e un libertin, un sensual, un

iubitor îndrăzneţ al vieţii şi al voluptăţilor ei. El vorbeşte deschis, fără reticenţe şi fără falsă pudoare.

„...e cam îndrăzneţ şi plin de amănunte asupra fiinţei sale trupeşti" – cum spune autoarea (p. 221), care încearcă să dea acestei „indiscreţii" o valoare filosofică, în timp ce nouă ni se pare mai mult o delicioasă trăsătură temperamentală.

„Indiscreţia lui morală nu e decât o nevinovată anticipare a metodei ştiinţelor pozitive" (p. 331).

O asemenea declaraţie de sobrietate, ba chiar de severitate morală, nu poate avea alt scop, decât de a-l linişti pe cititorul virtuos. Îl aşteaptă însă în *Eseurile* lui Montaigne pagini scrise verde, pagini de o sensualitate şi de o suculenţă, care în literatura libertină a Renaşterii reprezintă un moment unic de artă, de ironie şi de sinceritate a simţurilor şi a limbajului.

Dar d-na Voinescu preferă să-şi menajeze lectorii – şi nu ştiu dacă în această atitudine nu trebuie descifrată discreţia şi abilitatea sa pedagogică.

Este în cartea d-nei Alice Voinescu un lucru de mare delicateţă, pe care numai o cititoare a *Eseurilor* – şi nu un cititor – ar fi putut să-l schiţeze cu atâta înţelegere. Sunt anume pasajele privitoare la cele două femei din viaţa lui Montaigne, soţia lui şi tânăra Maria de Gaurney.

Autoarea le evocă într-o lumină discretă, cu o simpatie şi o subtilitate, ce exprimă aproape un sentiment de solidaritate familială.

„...figura cam obosită a soţiei şi glasul ei, în care e melancolie, sună ca o învinuire pentru inima sensibilă a lui Montaigne" (p. 233).

Această simplă notaţie ne deşteaptă în amintire toate paginile, pe care le dedică Montaigne căsătoriei – atât de generale în aparenţă, atât de intime însă în realitate – şi cu deosebire paginile magnifice din eseul *Sur des vers de Virgile* (Cartea a III-a, capitolul V), unde confesiunea personală capătă o discreţie nuanţată într-un joc de ironii înşelător inocente.

E greu să exprimi preferinţe exclusive, când e vorba despre *Eseurile* lui Montaigne, căci, după dispoziţie şi după timp, iubeşti cu mai multă atenţie, când un fragment, când altul – dar mi se pare că aceste pagini, din al cincilea capitol al cărţii a treia, sunt printre cele mai frumoase. Niciodată un bărbat nu şi-a reclamat cu mai multă fineţe şi cu mai multă candoare ironică dreptul de a nu-şi iubi soţia – şi aceasta nu în numele libertinajului, ci, dimpotrivă, în numele virtuţii însăşi. Amorul şi căsnicia sunt lucruri distincte – spune Montaigne – şi a le confunda este o impietate.

«Ceulx qui pensent faire honneur au mariage, pour y joindre l'amour, font, ce me semble, de mesme ceulx qui, pour faire faveur à la vertu, tiennent que la noblesse n'est aultre chose que la vertu. Ce sont choses qui ont quelque cousinage; mais il y a beaucoup de diversité: on n-a que faire de troubler leurs noms et leurs tiltres: on faict tort a l'une ou à l'autre de les confondre».

Pentru a-şi apăra libertatea sa personală în căsnicie, Montaigne are dibăcia de a denigra amorul şi de a lăuda căsătoria, prezentându-le ca pe nişte lucruri aproape adverse. Căsătoria este o „înţeleaptă învoială", o înrudire „venerabilă şi sacră", aşa încât a-ţi iubi cu pasiune fizică soţia este oarecum un „incest".

«Aussi est ce une espece d'inceste d'aller employer a ce parentage venerable et sacré les efforts et les extravagances de la licence amoureuse».

Surâsul abia se ascunde sub aceste onorabile cuvinte, care traduc un scânteietor libertinaj, într-un stil de ireproşabilă virtute. Cine a scris vreodată o mai frumoasă şi mai primejdioasă laudă pentru „Venera maritală"?

De altfel întreg acest eseu, dedicat în cea mai mare parte amorului, este un adevărat studiu psihologic al pasiunilor. Cititorii lui Laclos, Stendhal şi Proust găsesc aici turburătoare anticipaţii.

Cartea d-nei Alice Voinescu are calitatea de a te întoarce spre lectura *Eseurilor*, dacă cumva ai părăsit-o vreodată. E un prilej de a revedea pagini uitate, de a confrunta propriile tale amintiri cu judecata autoarei, de a primi şi duce mai departe sugestiile pe care ţi le oferă. E un prilej de a vedea încă o dată cât de „proaspete, tinere, actuale" au rămas aceste bătrâne eseuri şi – cum spune Montaigne însuşi – cât de *«leginire, volage, demoniacle»* este şi astăzi arta lor.

Sunt numeroase în studiul d-nei Voinescu, observaţiile care te invită să le verifici sau să le completezi[1]. Observaţii de stil, de psihologie, de

[1] Nu e lipsit de interes să remarcăm, în trecere, că există în Eseuri o referinţă la ţările noastre, în afară de aceea pe care o subliniază d-na Voinescu. „Poate avusese zvon despre Valahia – spune d-sa – de la Petru Cercel, care se afla la Curtea lui Henric al III-lea, unde câştigase simpatia regelui şi a mamei sale, Caterina de Medicis" (p. 254).

moravuri, de politică, – observaţii ce trec mult dincolo de literatură şi deschid perspective mereu valabile pentru înţelegerea destinului omenesc, îmbrăţişat în *Eseurile* lui Montaigne, până la cele mai ascunse resorturi ale sale.

În tovărăşia lui Montaigne, criza prin care omenirea trece în prezent devine poate nu mai puţin dureroasă, dar în orice caz mai puţin confuză şi mai uşor de înţeles. Montaigne ne ajută să regăsim liniile stabile ale conştiinţei noastre, elementele ei externe şi victorioase deasupra timpurilor.

UNE SEMAINE BACH

*Je ne crois pas exagérer en disant que la semaine passée fut une semaine Bach. L'exécution des deux grands oratorios du maître (*La Passion selon saint Jean *et* selon saint Matthieu*) est un événement qui dépasse de loin non seulement tous les faits-divers de la vie artistique, mais tous les autres faits-divers, grands ou petits, dont notre vie journalière est faite. La culture humaine ne connaît*

În această ordine de idei, să observăm cel puţin cu titlu de curiozitate, pasajul final din cartea II-a, capitolul XXIII, unde este vorba despre poştă. Îl transcriem întocmai: «J'entends que Ies Valachi, courriers du Grand Seigneur, font des extremes diligences, d'autant qu'ils ont loy de desmonter le premier passant qu'ils treuvent en leur chemin, en luy donnant leur cheval recreu; et que pour se garder de lasser, ils se serrent a travers le corps bien estroictement d'une bande large, comme font assez d'aultres. Je n'ay trouve nul sejour a cet usage».

pas beaucoup de choses de la même grandeur, de la même simplicité, de la même profondeur que cette magnifique Passion selon saint Matthieu. *C'est une cathédrale sonore qui nous donne physiquement la sensation de sa grandeur architectonique. On reste sous sa voûte, plié, vaincu, avec un sentiment douloureux de tout ce qui est passager et inutile devant cette image d'éternité.*

C'est sans doute une preuve de maturité artistique que de pouvoir exécuter à Bucarest une telle œuvre qui suppose une vieille tradition musicale, une puissante discipline des artistes, une éducation sévère du public. Cette tradition nous ne l'avons pas, cette discipline artistique non plus, et quant à l'éducation musicale du public, il vaut mieux ne pas en parler. Pourtant, dans les conditions les plus pénibles, luttant avec des difficultés que nous ne soupçonnons même pas, quelques musiciens, qui n'étaient soutenus dans cet effort que par leur enthousiasme, nous ont donné la plus belle fête artistique de l'année, car ce fut une fête, une grande et solennelle fête, le concert de dimanche matin.

Il y a quelque chose d'héroïque dans une telle entreprise et seul l'amour, un grand amour de la beauté, une grande piété et un dévouement absolu peuvent faire ce miracle – et c'en était un – de réaliser ici, chez nous, une œuvre de telle importance. Ce que je trouve surtout émouvant dans la manifestation musicale de dimanche c'est le manque de tout appui, de tout concours officiel. C'est à une initiative particulière que nous devons la joie d'avoir entendu les deux „passions" de Bach.

Ni la Philharmonique, ni le Conservatoire, ni l'Opéra, nos trois institutions principales de musique, n'ont collaboré à cette réussite. C'est au contraire, une jeune société musicale, qui n'a rien d'officiel, „l'Association Musicale Roumaine", dirigée par M. N. Radulesco (admirable serviteur du clavecin et, par conséquent, de la musique classique), qui a organisé, patronné et réalisé cette audition. Tous ceux qui ont collaboré avec l'initiateur du concert – Mme Baumann-Radulesco, Mme Nella Dimitriu, MM. Victor Bickerich, Aurel Alessandresco, Alfred Witting, Alfred Schmidt, J. Stadelmann, le chœur „Bach" de Brasov – tous méritent nos applaudissements et notre reconnaissance pour cette semaine qui fut la semaine de Jean Sébastien Bach, admirablement servi par tant de talent et surtout par tant d'amour.

G. CIPRIAN: *SOŢ ORI FĂR'DĂ*

Dacă d. Ciprian ar fi un scriitor cu îndatoriri precise faţă de sine şi faţă de cetitorii săi aş spune că *Soţ ori făr'dă* este o gravă eroare.

O astfel de carte nu se scrie şi mai ales nu se publică decât ori dintr-o absolută indiferenţă faţă de literatură, cetitor şi artă, ori din simplu gust de a glumi.

Cred că pentru d. Ciprian a doua presupunere este mai exactă. D-sa glumeşte cu noi. Am putea să ne încruntăm şi să refuzăm gluma. Nu cred însă că ar fi cuminte. Să nu fim deplasat de serioşi.

În definitiv d. Ciprian este o apariţie pitorească în literatura noastră.

D-sa vine din teatru, unde – şi ca autor şi ca actor – a făcut o sumă de lucruri, când admirabile, când prăpăstioase. Nu printr-o simplă întâmplare îi datorăm în acelaşi timp şi cea mai bună comedie românească scrisă după război. (*Omul cu mârţoaga*), dar şi cea mai proastă (*Nae Nicolae*).

Mari calităţi de fantezie şi de umor se luptă în scrisul său cu o grozavă lipsă de discernământ.

E greu de închipuit o personalitate mai divers înzestrată şi mai confuz stăpânită. D. Ciprian ne va surprinde la fel de mult sau la fel de puţin, când ne va înfăţişa un lucru excelent sau ne va oferi o gafă categorică. Şi într-un caz şi într-altul o va face din neglijenţă, din boemie, din gust de farsă şi din gust de frondă. Am impresia că nu-i displace să-şi scandalizeze publicul. Este o plăcere, ce denunţă în d-sa un vechi şi nici astăzi pocăit modernist.

Soţ ori făr'dă nu e o carte lipsită de vioiciune. Dimpotrivă, unele pagini sunt scrise nervos, uşor, cu vivacitate în dialog şi cu preciziune în notaţii. Dar materialul acestei cărţi este iremediabil neinteresant. Comedia jucătorului de ruletă a fost până astăzi secătuită de toate resursele de humor pe care le va fi avut cândva. În literatura noastră ne era de ajuns, în această ordine, *Parada norocului* a d-lui Damian Stănoiu. D. Ciprian nu avea nimic nou de descoperit şi nimic nou de câştigat luându-se la întrecere cu verva d-lui D. S.

E adevărat că d-sa se mai sprijină şi pe alte elemente de humor – şi anume în primul rând pe un

humor verbal. Vocabularul d-lui Ciprian cultivă un fel de mitocănie ce trebuie să ne sugereze psihologia cordială a unui „brotăcel de la gurile Ialomiţei" – cum spune undeva cu imperceptibil orgoliu. Cartea sa e plină, de aceea, de expresii pitoreşti şi forţate: a fârfâi, a legumi, cârcioboc, teşcherea, jambirboc, spârcă, jală, zborzit, opăcit, turbăcit etc., etc. Sunt efecte verbale de o violenţă comică, ce mi se pare inutilă şi ineficace.

O altă resursă de humor, la care face apel d. Ciprian (şi pe care o moşteneşte de la Urmuz) este absurdul. E un humor sec, mecanic, un humor de surprize şi de asociaţii neverosimile.

Un exemplu: „Ca să mai scurteze din drum, Haralambie se opreşte din când în când în faţa trecătorilor, îi salută până la pământ şi trăgând pe unul sau pe altul de o parte şoptea misterios:

— Domiciliul meu legal, scumpe domn e următorul: pensiunea Mansanarez, strada Guay Lusac, patruzeci şi opt. Prospecte la cerere.

Iar doamnelor în vârstă le spunea tainic:

— Întrebuinţaţi, vă rog, numai vestita pudră Haralambie Cutzafitachis (p. 134-135).

Scena e tipică. Variante ale ei se mai pot găsi la pagina 326 şi la pagina 238. Toate au aceeaşi tehnică de „gag", care provoacă râsul prin absurd. Procedeul mi se pare simplist.

Pentru că ne aflăm la capitolul citatelor, să mai spunem că am regretat aproape până la indignare (deşi indignarea nu face parte din reacţiunile mele critice) paginile 108 şi 109, de o vulgaritate fără scuză. Dacă autorul va tipări cândva o nouă ediţie, va trebui neapărat să le suprime.

Dar cel mai bun lucru pe care-l are de făcut d. Ciprian nu este să reediteze *Soţ ori făr'dă*, ci să ne dea un nou *Omul cu mârţoaga*. Sunt în d-sa daruri, care merită să fie cruţate.

G. TOPÂRCEANU: *PIRIN-PLANINA*

N-am deschis fără un sentiment de tristeţe cartea d-lui Topârceanu.

Îl ştiam un scriitor sfârşit.

După volumele sale de versuri – prea uşoare, pentru a face un poet mare, prea îndepărtate pentru a face un scriitor actual – d. Topârceanu s-a închis într-o tăcere pe care nu aveam nici un motiv să o socotim torturată de întrebări grave sau muncită de laborioase pregătiri.

D. Topârceanu era pur şi simplu un scriitor sfârşit, în sensul în care un scriitor sfârşit este bunăoară d. Brătescu- Voineşti. Adică un scriitor care a spus ce avea de spus – şi a terminat.

Ar trebui să înţelegem că un scriitor aduce cu el o lume de imagini, de simţiri şi de expresii, care nu totdeauna are capacitatea naturală de a se recrea. Ea se uzează ca orice material – şi într-o bună zi scriitorul este silit ori să se repete, ori să tacă.

D. Topârceanu optase pentru tăcere.

Când după ani de renunţare d-sa revine la literatură, cu un volum de „episoduri tragice şi comice din captivitate" (cum ne anunţă subtitlul cărţii), impresia noastră primă avea dreptul să se

considere confirmată. „Amintirile" sunt o specie de epilog. Ele sunt de multe ori refugiul literar al imaginaţiei epuizate. Şi d. Brătescu-Voineşti tot amintiri scrie de câţiva ani încoace. Tipărind *Pirin-Planina* –amintiri din război – d Topârceanu părea că se desparte încă o dată de literatură şi de creaţia vie.

Prefaţa cărţii – cu totul regretabilă prin tonul ei de ironie silită – ne-a întărit în această credinţă. Răbufniri polemice, aversiuni trezite, glume învechite la adresa scriitorilor bucureşteni şi a „criticii din ziua de azi", toate exprimau fără voie o acreală întristată şi întristătoare.

Hotărât, am început lectura volumului, sub cele mai rele auspicii. Cu atât mai surprinsă şi cu atât mai sinceră ne-a fost bucuria de a descoperi în *Pirin-Planina* o carte graţioasă, inteligentă, de observaţie nuanţată, cuprinzând unele pagini de proză de-a dreptul admirabilă.

D. Topârceanu povesteşte scene şi momente de război, fără patetism, fără nimic retoric dar cu o emoţie stăpânită ce nu pierde nimic din vibraţia ei omenească.

Tragicul este evocat cu sobrietate, ce merge până la expresia cea mai liniară. E ceva concis şi sigur noţiunea d-lui Topârceanu, care ştie să nu insiste, acolo unde o singură lumină sau o singură umbră ajunge. Sunt multe momente, multe tipuri, care merită să fie reţinute din cartea sa. Nu le voi remarca pe toate. Ajunge doar să spun că deasupra tuturor pluteşte o melancolie, o resemnare, un sentiment împăcat de moarte şi o nostalgie descurajată a vieţii care dau celui din urmă detaliu o lumină de reală de poezie.

Voi reţine totuşi în special două pasaje, care nu sunt de altfel decât două fugare imagini de femeie. O dată (p. 72) o tânără femeie elegantă, zărită la o fereastră de tren, surâzând depărtat unui lamentabil convoi de prizonieri, femeie căreia eroul cărţii simte nevoia de a-i trimite un mesaj de iubire puţin romanţios, puţin juvenil, dar emoţionant, aruncându-i un inel scos din deget; a doua oară tot o femeie tânără (p. 234) privită de la o fereastră de spital militar, imagine inaccesibilă de libertate, de tinereţe, de iubire, răsfrântă într-o lume de atrocităţi şi de sânge. Sunt momente de subtilă graţie şi nu sunt singurele.

Pirin-Planina este o surpriză. Nu ştiu însă în ce măsură această declaraţie e un omagiu.

VIVE HAUPTMANN!

Il y a dans la psychologie américaine un trait qui est à la fois enfantin et sauvage: c'est le goût pour le spectacle. Tout est spectacle dans cette jeune société: le sport, la bourse, la politique, le crime, l'église, la vie publique, la vie privée. Une curiosité maladive, une indiscrétion sans limites, une joie puérile de tout savoir et tout de couvrir – voici ce que c'est que „l'opinion publique" américaine.

Keyserling a très bien étudié cette psychologie enfantine et cruelle dans son admirable Psychanalyse de l'Amérique. *C'est une volupté de l'indiscrétion qui ne connaît aucune morale, aucun scrupule. Ce qui compte ce n'est ni la justice, ni la vérité, mais*

simplement l'événement sensationnel. Le public américain exige des émotions fortes. Il veut du mélodrame. Il veut des vedettes. Le mélodrame du cinéma ne lui suffit pas. Les vedettes du cinéma non plus. Il aime les coups de théâtre dans la vie. Il aime les vedettes dans la rue. Il n'y a pas des héros dans la société américaine. Il n'y a que des vedettes. Lindbergh en était une. On ne l'aimait pas pour son courage moral, ni pour sa ténacité physique, ni pour sa jeunesse fière et héroïque. On l'aimait tout simplement, tout bêtement parce qu'il avait fait un „coup" sensationnel. On aime de la même manière, et sans aucune différence, Dempsey ou le professeur Einstein, Lindbergh ou Greta Garbo, Dillinger ou Edison. Un grand savant ou un grand gangster, un grand boxeur ou un grand poète, c'est toujours la même chose – pourvu qu'ils soient grands et pourvu que les journaux en parlent. L'Amérique les réunit dans la même sorte d'admiration épatée. Ce n'est pas de la gloire, c'est de la publicité. Elle est puissante et passagère. Elle a toujours besoin de nouveauté et d'inédit.

C'est donc le tour de Bruno Hauptmann d'en jouir – si ce mot peut convenir à un homme qui attend la mort. Il est maintenant la personne la plus célèbre de l'Amérique. C'est la vedette du jour. Tout le continent le regarde et l'applaudit, comme s'il se trouvait sur la scène d'un immense music-hall. Attention! Le célèbre condamné à mort va débuter ce soir, Mesdames et Messieurs!

Tout cela est tragique et honteux. Personne ne se demande plus si cet homme est coupable ou non.

Là n'est pas la question. On n'a rien à faire avec sa culpabilité ou avec son innocence. Ce qui intéresse tout ce public, qui depuis une semaine attend dans une sorte de pénible excitation psychologique le dénouement de l'histoire, ce qui l'intéresse c'est tout simplement la comédie de la mort et rien d'autre.

Il veut savoir, mais savoir jusqu'au dernier détail, ce que Bruno Hauptmann a mangé ce matin, comment il était habillé, qu'est-ce qu'il a dit au pasteur, comment s'appelle l'homme qui l'a rasé, comment Mme Hauptmann s'est évanouie et, au cas où elle ne s'est pas du tout évanouie, pourquoi elle ne l'a pas fait... Il veut tout savoir ce public si lamentable dans son inconsciente cruauté, il veut tout savoir et il craint que le spectacle finisse trop tôt. Il a payé son billet et, comme au cinéma, il veut que le spectacle recommence de nouveau.

Le gouverneur a ajourné l'exécution de Hauptmann? Tant mieux alors. Vive le gouverneur, vive Hauptmann! Voici encore quarante-huit heures de spectacle pour le même prix...

LA PASSION SELON SAINT JEAN *ET* SELON SAINT MATTHIEU *DE J. S. BACH. MARIO ROSSI ET LUIGI SILVA. ALEXANDRE UNINSKY ET LA PHILHARMONIQUE*

Nous avons déjà parlé des deux grands concerts donnés vendredi et dimanche derniers par l'Association Musicale Roumaine avec les deux

oratorios de Jean Sébastien Bach, mais nous ne saurions trop dire la valeur exceptionnelle de ces auditions, leur qualité musicale, le mérite de l'effort artistique qu'une telle exécution exigeait.

Si la Passion selon saint Jean *est une œuvre saine et simple, solidement bâtie, comme toutes les grandes pièces liturgiques de Bach, la* Passion selon saint Matthieu *est de loin le premier chef-d'œuvre du maître, son œuvre la plus complexe, la plus vaste. Il dépasse par ses proportions architectoniques non seulement la belle et honnête* Johannes-Passion, *mais aussi cet inoubliable* Oratorio de Noël *qui est si beau pourtant. Il y a dans la* Passion selon saint Matthieu *un souffle de grandeur tragique qui n'est égalée que par la simplicité d'inspiration musicale, par la fraîcheur enfantine de certains airs, par leur grâce ailée. Le sentiment tragique, le sentiment de la mort n'ont peut-être jamais trouvé une voix plus pure.*

Y a-t-il un plus grand hommage à rendre aux artistes qui ont interprété l'oratorio de Bach que de leur dire qu'ils ont parfaitement répondu à leur grande et difficile tâche? Mme Rösl Baumann-Radulesco, qui a chanté la partie du soprano, est une artiste de grande valeur et ce n'est par pour la première fois qu'elle nous le prouve. Admirable interprète des classiques, de Mozart et de Bach surtout, elle ajoute à ses qualités vocales une science et un style des plus purs. Le ténor Aurel Alexandresco, qui n'est pas heureusement un ténor d'opéra, chante avec un manque d'artifice et une sobriété parfaite. Les autres chanteurs, Mme Nella Dimitriu et les deux basses, MM. Witting et Schmidt,

ont collaboré avec tout le sérieux nécessaire. Au clavecin M. Radulesco, à l'orgue (qui était d'ailleurs un petit harmonium) M. Stadelmann complétèrent un ensemble instrumental et vocal (l'Orchestre Radio et le chœur Bach) que M. Victor Bickerich dirigea avec une autorité, une maîtrise et une compréhension de tout premier ordre.

Nous avons eu plusieurs fois la chance d'entendre la Passion selon saint Matthieu *à l'étranger. Eh bien, l'exécution qu'on en a donnée à Bucarest n'a contrarié aucun de nos beaux souvenirs.*

*

La Philharmonique nous a présenté dimanche soir à la Salle Dalles un concert de musique de chambre consacré aux jeunes compositeurs italiens. Le dirigeur de ce concert fut M. Mario Rossi, jeune maître de la baguette, qui s'est affirmé du premier moment comme un musicien remarquable. Une autorité innée, une souplesse musicale capable d'exprimer les nuances les plus fines, un mélange de passion et d'objectivité, un mélange d'enthousiasme sentimental et de sévérité technique – voici ce que nous paraît être l'art de M. Rossi.

Il a dirigé un Divertissement pour huit instruments *de Gorini,* Ricercari pour onze instruments *de Malipiero,* Historiettes pour cinq instruments *de Rocca et* Chansons pour onze instruments *de Rota. L'impression d'ensemble qui se dégage de ce programme est celle d'une musique hardie, de style très moderne, qui aime et qui cultive les paradoxes de rythme et de dissonance et qui garde et poursuit pourtant la leçon de clarté des grands*

classiques italiens. Nous avons surtout remarqué l'étrange et spirituel Ricercari *de Malipiero et nous avons aimé l'humour des* Historiettes *de Rocca. Le programme fut complété par un* Adagio et Allegro pour violoncelle et onze instruments *de Nielsen et par un* Concerto pour violoncelle et douze instruments *de Rieti, tous les deux joués au violoncelle par M. Luigi Silva, le soliste de la soirée.*

M. Silva fut, comme M. Mario Rossi, une heureuse révélation. Sa jeunesse lui donne une ardeur, une richesse d'émotion, une sensibilité musicale émouvantes, mais elle ne le prive pas de cette maîtrise qui manque parfois aux meilleurs musiciens à leurs débuts. L'instrument de M. Silva possède une gravité de ton et une ampleur qui le destine sans doute au grand répertoire classique. Nous l'y attendons. Espérons que la Philharmonique nous donnera dans la saison prochaine l'occasion de réentendre M. Silva dans le cadre d'un concert symphonique.

*

La manière dont M. Georges Georgesco dirigea jeudi soir le poème de Richard Strauss, Une vie de héros, *nous rappela, sans jeu de mots, les temps héroïques où son apparition au pupitre était une garantie d'art, de travail et de talent.*

Il fut ce jeudi le dirigeur inspiré que nous connaissions autrefois. Rarement le poème de Strauss eut tant de poésie, tant de délicatesse dans les détails, tant de force dans ses grandes pages pathétiques. On se rendait fort bien compte que toutes les nuances avaient été sérieusement étudiées et on sentait surtout qu'un

esprit d'ensemble régnait sur cette grande construction polyphonique en lui donnant de l'unité. Un grand et juste succès personnel de M. Georgesco, un beau travail de son orchestre, une bonne journée pour la Philharmonique et pour son public, trop souvent déçu.

M. Alexandre Uninsky, le nouveau soliste de la Philharmonique, exécuta un Concerto pour piano et orchestre en la majeur *de Mozart et le concerto également en la majeur de Liszt. Son interprétation nous paraît manquer de clarté pour Mozart et manquer de force pour Liszt. M. Uninsky joue du Mozart avec je ne sais qu'elle imprécision „chopinienne" (si une telle expression nous est permise). Il a une manière molle, indécise, vague, qui serait peut-être excellente pour Chopin ou pour Schumann, mais qui ne nous semble pas mozartienne. Voilà pourquoi nous avons eu l'impression que le style et l'esprit du concerto étaient un peu trahis. Mais pour le mieux juger, attendons le récital que M. Uninsky nous offre pour dimanche matin.*

HAUPTMANN

Crima lui a fost abjectă – dacă într-adevăr crimă a fost. Dar şi moartea lui a fost lamentabilă prin laşitatea judecătorilor, prin spaima lor de a-şi revizui conştiinţa, prin fuga lor de răspundere morală.

Sunt şi acum, după electrocutarea lui Bruno Hauptmann, lucruri rămase fără dezlegare în această dramă.

Ipocrizia puritană a ezitat luni de zile în faţa scaunului electric pe care, ca în cea mai atroce şi mai strigătoare melodramă, ba îl cerea vindicativă, ba îl evita cuprinsă de îndoieli.

Sălbăticia unei civilizaţii puritane este mai cruntă decât orice formă de sălbăticie. E o sălbăticie fără spontaneitate, fără patimă, fără tinereţe. E ceva cenuşiu şi inert, rece şi obtuz în logica ei. Este bestialitatea juridică, metodică şi conformă tuturor regulilor de morală.

De luni de zile se joacă la Trenton farsa scaunului electric. De câteva ori, condamnatul a fost la un pas de moarte şi de tot atâtea ori a fost, în ultimul moment întors la viaţă. Supliciul acesta nu figurează în nici un cod penal. E o idee de scenariu cinematografic şi nu e nici o îndoială că regizorii de film vor şti s-o exploateze.

Începi să ai oarecare stimă pentru regimul mai rapid, la care sunt supuşi – fără judecată şi fără conflicte morale – oamenii de culoare din America. Năvălesc o sută de puritani în închisoare, sparg porţile, îl prind pe prizonierul negru, îl târăsc pe străzi până în piaţa centrală, îl spânzură, îl ung cu gaz şi îi dau foc. E parcă mai multă bravură îmtr-un linşaj american, decât într-un conflict de conştiinţă.

JOCURI DE NOROC

Se zice că s-au interzis. Cred că este o simplă supărare de moment – şi că va trece. Jocul de noroc

este mai puternic decât virtutea şi mai durabil decât ea.

De altfel, deşi legea a fost votată şi de Cameră şi de Senat, aplicarea ei a fost amânată pentru „motive bugetare". Cred în eternitatea cazinoului de la Constanţa.

N-aş vrea să dau acestei note un caracter de paradox frivol. Personal nu sunt judecător şi nici n-am plecat dintr-un cazinou fără un sentiment de compasiune pentru acea lume aberantă care îşi întreţine superstiţii, laşităţi şi manii printr-un fel de tacit consens, greu de priceput pentru cine nu este iniţiat.

Dar există un miraj al mesei de joc, pe care nici o lege nu-l va suprima. E ceva fascinant – şi ca exerciţiu mintal şi ca decor şi ca expresie psihologică. O sală de joc este un spectacol colorat, divers, intens. Fracurile negre, postavul verde, fisele multicolore, luminile orbitoar de albe – totul face dintr-un cazinou un mediu fastuos, puţin înclinat spre fantastic, puţin înclinat spre mister.

Îşi închipuieşte cineva în mod serios că se pot extirpa asemenea voluptăţi?

E lăudabilă buna intenţie a legiuitorilor care, într-un moment aproape eroic de cumpătare, au votat în unanimitate suprimarea jocurilor de noroc. Bănuiesc însă că aceşti deputaţi şi senatori nu l-au cetit pe Balzac. Sau, dacă l-au cetit – l-au uitat.

Nu există mare romancier în opera căruia masa verde să nu ocupe un important loc. Drame, moravuri, comedii, intrigi, speranţe vin şi pleacă de acolo.

Balzac în special ne poate învăţa o sumă de lucruri în privinţa aceasta. Şi ce legiferează Balzac, vă

rog să credeţi că nu se poate suprima printr-o simplă lege ordinară.

UN MESAJ DE TINEREŢE

Duminica trecută, la sala Dalles, am ascultat un concert de muzică italiană, organizat de Filarmonică şi de Institutul italian. Cronicarul dvs. muzical v-a spus sau vă va spune cât de interesantă a fost această audiţie.

Vreau să remarc un singur lucru: tinereţea celor trimişi la noi să reprezinte noua muzică italiană. Nu numai dirijorul Mario Rossi, nu numai violoncelistul Luigi Silva, dar aproape toţi compozitorii ce alcătuiau programul concertului (Rieti, Rocca, Nielsen) sunt tineri în jurul vârstei de 30 de ani. Unii dintre ei sunt încă departe de această vârstă. Îţi făcea plăcere să le citeşti notele biografice, tipărite în program: născuţi în 1914, 1911, 1908.

E emoţionantă nu numai tinereţea lor, dar mai ales încrederea ce se pune în această tinereţe.

Pentru a face cunoscută peste hotare mişcarea nouă de spirit, de preocupări, de prombleme din cultura sa de azi, Italia nu ezită să facă apel la elementele cele mai noi, mai nesigure, dacă vreţi, dar mai bogate în posibilităţi, în resurse, în nădejdi. Niciodată cred, n-a apărut la pupitrul Filarmonicii noastre, un tânăr de vârsta lui Mario Rossi.

Nu-l avem? Nu ştiu. Mi se pare că nu-l căutăm. Nu facem nimic pentru a-l găsi. Nu facem nimic pentru a-l recunoaşte.

Şi acest lucru e adevărat nu numai la muzică, dar şi în orice altă ordine.

Priviţi numele emisarilor noştri la diverse congrese interanţionale. Sunt mereu aceiaşi. Aşa de mult, aşa de obositor aceiaşi, încât cu vremea noi am izbutit să facem un fel de echipă volantă de plenipotenţiari culturali, care au unica profesiune de a voiaja şi de a ne reprezenta când la Oslo, când la Barcelona, când la Roma.

Nu polemizez cu nimeni şi nu vizez pe nimeni. Persoanele îmi sunt absolut indiferente. Dar sistemul mi se pare greşit, mort şi condamnat definitiv la sterilitate.

Era un mesaj de tinereţe în concertul de duminică şi poate că el a făcut să vibreze undeva în indiferenţa bătrânilor noştri puţină emoţie, dacă nu oarecari regrete.

MIHAIL CELARIANU: *FEMEIA SÂNGELUI MEU*

Cât sunt de arbitrare schemele critice – nu înţelegi decât atunci când eşti pus în faţa unui scriitor veritabil, care prin însăşi prezenţa lui literară le contrazice şi le anulează.

Avem bunăoară obiceiul de a invoca adesea incompatibilitatea dintre poezie lirică şi roman. Incompatibilitate de structură şi de vocaţie. Nu o dată am observat cât de greu şi cât de artificial se adaptează un poet operelor de creaţie epică. Este un fapt pe care l-am sudiat mai de aproape atunci când a

fost vorba despre romanele d-lui Ionel Teodoreanu şi – mai ales – despre ale d-lui Tudor Arghezi.

Dar literatura îşi păstrează iniţiative pe care nimeni nu le poate închide în nici o formulă. Orice judecată de principiu riscă să fie infirmată de rezervele, niciodată cunoscute, ale unei sensibilităţi creatoare, ce-şi depăşeşte brusc limitele. În măsura în care literatura nu este industrie, în măsura în care ea este un fenomen viu, surprizele ei sunt surprizele vieţii.

Ce rămâne din „legea generală", care îi exclude pe poeţi din arta romanului, ce rămâne din această lege când apare o carte de puterea epică şi de preciziunea plastică a romanului *Femeia sângelui meu*? „Legea generală" cedează atunci umilită în faţa cazului particular. Şi mi se pare că liteatura nu este cu adevărat valabilă, decât prin cazurile ei particulare.

La a treia sa carte, d. Mihail Celarianu ne surprinde pentru a treia oară. Nici unul din volumele sale nu-şi seamănă. Nici unul nu-l prevesteşte pe celălalt. Poet de sensibilitate aproape romantică în *Drumul*, poet de inspiraţie şi de expresie uşor retorică, dar mereu graţioasă, cu nimic nu ne putea mira mai mult decât cu primul său roman *Polca pe furate*, publicat la o distanţă de câţiva ani. Era o carte de satiră în totală contrazicere cu lirismul debutului, o carte de observaţie caragelescă, plină de pitoresc verbal şi de vervă comică. Era, fără calambur, al doilea său „drum" literar. Al doilea, dar nu cel din urmă. Căci iată, d. Celarianu îşi frânge încă o dată linia literară şi ne oferă cu *Femeia sângelui meu* o operă gravă, dramatică, senzuală, care nu descinde

nici din *Drumul*, nici din *Polca pe furate*, o operă care – şi prin simţirea ei, şi prin mijloacele ei de expresie – ne revelează un scriitor nou.

Poetul nu este desigur absent din romanul acesta. Dimpotrivă, prezenţa lui se afirmă de la prima la ultima pagină, într-un fel de exaltare lirică fără odihnă, fără repaos. Stări confuze de conştiinţă, sentimente turburi, o melancolie latentă cu subite izbucniri pasionale, un fel de ceaţă interioară, leneşă şi voluptuoasă, prin care trec scurte fulgere de lumină – toate acestea sunt exprimate cu anumită febrilitate verbală (uneori excesivă), pe un ton direct de invocaţie lirică şi cu o aglomeraţie de imagini, chemări, întrebări.

Surprinzător este că această frenezie de stil nu micşorează întru nimic preciziunea vizuală a romancierului. E un curios amestec de sentiment ceţos al vieţii şi de evocare plastică a ei. D. Celarianu care este un liric, realizează paradoxul de a fi în acelaşi timp un artist al detaliului exact, concret, fizic.

Acolo unde cu deosebire arta sa atinge o adevărată plenitudine sculpturală, este în portretele de femei şi mai ales în schiţele de nud (dacă se poate spune astfel). Sunt câteva femei în cartea aceasta. Toate sunt evocate cu o siguranţă plastică şi cu o varietate de nuanţe excepţionale. De obicei, în literatură, femeia ca prezenţă fizică este văzută sumar şi abstract chiar în „descrierile" cele mai îndrăzneţe. Este o anumită dificultate de a vedea şi de a exprima nuanţe personale într-o imagine atât de veche cât este imaginea amorului fizic. D. Celarianu distinge aici detalii de extremă fineţe. Din iubire, scrisul său

analitic reţine mai ales „ora calmă a detaliilor" cum spune foarte frumos undeva.

Greşesc vorbind despre un scris analitic. E mai mult decât atât. E un scris ce posedă dubla calitate de a analiza şi în acelaşi timp de a păstra integralitatea carnală a lucrurilor analizate. Este un aliaj de „febril" şi „lucid", despre care foarte adesea vorbeşte d. Camil Petrescu, aliaj care nu i-a lipsit nici unui mare romancier al iubirii şi nici unui mare poet al pasiunilor.

Preciziunea analitică nu atenuează în romanul d-lui Celarianu nimic din tensiunea senzuală ce-i străbate paginile. Însăşi tema centrală a cărţii, motivul ei epic, este o dramă a simţurilor. Bărbatul (Emanoil Ghineanu) care iubeşte o singură femeie, (Hermina Gond) femeia destinată, femeia unică, „femeia sângelui", va ezita mereu în apropierea ei, nu o va vrea niciodată, dar, ca şi cum ar încerca să o surprindă şi să o recunoască în alte trupuri, se va culca cu toate femeile apropiate Herminei, cu mama ei, cu sora ei, cu tânăra ei mătuşă, fiecare din ele – şi Virginia Gond, şi Eugenia Gond, şi Pauline Bissand – nefiind decât alt trup al aceleiaşi chemări, un alt suflu al aceluiaşi sânge. Mi se pare că este o temă în care îşi dau întâlnire obscure şi profunde intuiţii ce vin mai de departe decât din „psichologie".

Strigarea comună ce uneşte în aceeaşi iubire o întreagă familie de femei, găseşte în romanul d-lui Celarianu pagini de un accent patetic remarcabil. Momentul în care – pe pragul de a ceda aceluiaşi bărbat – mama încă tânără îşi sărută fata abia nubilă (p. 134) deschide viziuni grave într-o zonă de simţire,

plină de delicate şi primejdioase mistere. Se află în *Femeia sângelui meu* câteva momente de aceeaşi intensitate. Ele ridică romanul d-lui Celarianu mult peste producţia noastră literară curentă.

Sunt o sumă de alte lucruri ce ar merita observate într-o cronică literară. Le voi expune foarte pe scurt, mai mult pentru informarea cetitorului, decât pentru explicarea cărţii.

În primul rând, o reamarcă privitoare la compoziţie. D. Celarianu şi-a construit romanul cu vădite reminiscenţe din *Patul lui Procust.*

Sunt reminiscenţe? Sunt elemente definitiv câştigate romanului românesc şi care constitue astăzi aproape un „tip de roman"?

Nu ştiu. Este însă curios de observat că deşi *Patul lui Procust* era un roman „rău construit" – cum se zice – un roman cu mari îndrăzneli de compoziţie, care păreau mai de grabă mari erori de compoziţie, totuşi cartea aceasta a făcut şcoală, iar d. Camil Petrescu a autorizat („orice influenţă este o autorizare" zice Gide, cu o formulă de neuitat), a autorizat cutezanţe ce, fără exemplul său, ar fi fost imposibile.

Această manieră de a compune „prost" – adică digresiv, pe planuri diverse şi întretăiate capricios – îi dă d-lui Celarianu prilejul să adauge romanului său numeroase incidente de plan secund, numeroase episoade aproape autonome (cum este excelenta şi concisa schiţă de la p. 45-46), episoade pe care le leagă însă de corpul cărţii nu ştiu ce identitate emoţională.

De asemeni, autorul are astfel libertatea de a ne purta fără nici o obligaţie de compoziţie, printr-un Paris (acţiunea în mare parte se petrece în capitala Franţei) suav realizat, cu o fermecătoare bogăţie de culori, de sunete, de lumini. Nu e cel mai mic farmec al romanului său, acela de a ne trezi cu vivacitate amintiri şi nostalgii, nici astăzi închise, nicodată închise ...

Dar înainte de orice *Femeia sângelui meu* este un roman de iubire şi aceasta este valoarea sa esenţială, cum am încercat să arăt în această lungă şi insuficientă cronică.

LE RÉCITAL UNINSKY

Nous disions dans notre chronique musicale de la semaine passée que M. Alexandre Uninsky – le soliste du dernier concert de la Philharmonique – avait une manière „chopinienne" quand il jouait du Mozart ou du Liszt.

Nous ne savions pas si bien dire. En effet le récital de dimanche matin nous fit connaître un excellent interprète de Chopin. Tout ce qui nous paraît dans le jeu de M. Uninsky flou, indécis et vague devient, quand il s'agit de Chopin, qualité propice. Le manque de clarté favorise les grandes ombres romantiques des nocturnes, le manque de précision aide les pages pathétiques des polonaises en leur donnant une sorte d'hésitation. Ce qui était un manque de force dans l'interprétation du concert de

Liszt devint une véritable délicatesse de touche dans l'interprétation des études de Chopin. Aussi ce fut Chopin, qui occupa la plus grande et la meilleure partie du récital. M. Uninsky nous joua une fantaisie, une nocturne, trois études, deux mazurkas et une polonaise – et il nous en donna une interprétation admirable.

Nous avons également aimé la manière dont il joua les Variations sur un thème de Paganini *de Brahms, avec un éclat surprenant (car son jeu est plutôt terne) et avec un sens très fin des nuances.*

Quant aux trois sonates de Scarlatti, il faut répéter les remarques déjà faites sur le concert de Mozart: M. Uninsky raffine trop. La finesse d'un Mozart, d'un Scarlatti exige une sorte d'exactitude objective, une sorte de froideur même qui puisse leur garder la clarté cristalline. Tout ce qui trouble leur transparence sonore est un écart de leur style naturel. Le danger de confondre la grâce avec la mièvrerie est un danger d'une facilité toujours trompeuse.

*Dans l'*Appassionata *de Beethoven, M. Uninsky eut certains moments remarquables, mais dans l'ensemble son jeu nous parut extérieur et privé de toute vibration profonde.*

Le récital fut quand même remarquable, et ceci – nous le répétons – grâce à la seconde partie du programme, entièrement dédiée à Chopin et parfaitement jouée par l'artiste. M. Uninsky nous prouva que son tempérament artistique, qui manque peut-être de force, ne manque en échange ni de finesse, ni d'intelligence, ni de sensibilité. Intimidé et dépassé par le cadre et les dimensions d'un concert

symphonique, il redevient lui-même quand il se trouve uniquement devant son piano, sans avoir à suivre et à vaincre la présence trop puissante d'un grand orchestre.

QUELQUES LIVRES DE POÉSIE

Le printemps était autrefois la saison littéraire des poètes: la saison de la poésie. Il ne l'est plus. On ne publie presque plus des vers. Les éditeurs sont assaillis uniquement par les romanciers, les vitrines des libraires sont occupées par une quantité de romans. Est-ce la faute du public? Est-ce la faute des écrivains? Est-ce la faute des éditeurs? Je ne sais pas. C'est peut-être la faute de la poésie elle-même. Elle est trop timide pour se faire entendre. Elle est trop orgueilleuse pour vaincre l'indifférence générale et pour imposer sa douce voix. S'il fallait réunir les livres de poésie roumaine publiés dans les dernières années – mettons dans les deux dernières années – je me demande si on aurait plus de cinq ou six volumes.

Commençons par le plus récent: ces Poèmes d'un seul vers *que M. Jean Pillat vient de publier dans un tirage restreint, comme pour mieux marquer le destin solitaire de la poésie. C'est un nouveau genre poétique que M. Pillat essaie d'établir avec ces poèmes réduits à l'expression la plus simple, la plus concise: un seul vers, un seul cri, une seule image. Ce n'est qu'un appel qui attend son écho, ce n'est qu'un son qui attend sa réponse. Le lecteur doit continuer lui-même la chanson inachevée, la chanson qui s'est tue.*

„Un seul vers, né et non pas fait, porté pendant des années, souvent inconsciemment, filtrant peut-être des années de passions, résumant en lui des nombreux vers, non écrits, et tant de visages et tant d'endroits – peut nous rendre le mystère voyageur de la poésie réduite à son unique richesse d'être nue et d'être éternelle."

Voici l'art poétique que l'écrivain établit lui-même pour ses Poèmes d'un seul vers, *dans une préface qui est à son tour une belle page de prose. Nous les avons lus ces* Poèmes d'un seul vers *et nous avons trouvé quelques-uns d'une délicatesse, d'une fraîcheur bucolique, d'une mélancolie et d'une grâce qu'on dirait cachée dans l'ombre du vers, dans son silence, dans sa mélodie sans voix...*

Mais le jeu ne court pas le risque d'être trop facile? Si. Le poète le sait et il l'avoue. Mais il sait aussi que là où se trouve une véritable émotion poétique il n'y a pas de facilité. Il fait donc confiance à son lecteur et il lui laisse la liberté de continuer avec son imagination, avec sa sensibilité personnelle, avec sa voix intérieure, la chanson que lui – le poète – a refusé d'achever...

*

Par contre, vous ne trouverez rien d'inachevé dans le poème Rome *de M. N. Davidesco. Son art poétique est plus sévère, plus froid: il a moins de souplesse et plus de vigueur. M. Davidesco n'est pas un poète qui chante. C'est un poète qui construit. M. Pillat distinguait dans la préface, que j'ai déjà citée, les* vers-nés *et les* vers-faits. *Eh bien, les vers de M. Davidesco sont toujours „faits". On y sent l'effort lucide de l'artisan.*

D'ailleurs, son livre est dans son ensemble une construction ordonnée, faite d'après un plan méthodique, comme un discours ou comme un essai. C'est la troisième étape d'une entreprise plus vaste, qui demande à l'écrivain un travail patient et équilibré. M. Davidesco a pris la décision de faire un long poème sur l'histoire humaine, évoquée dans ses époques essentielles de culture. C'est ainsi qu'il nous donna tout d'abord une Judée, *qui fut suivie d'une* Hellade, *dont la présente* Rome *est, à son tour, la suite. Le poète prépare maintenant un poème sur le Moyen-Âge et un autre sur l'époque moderne.*

Avouons que cette formule poétique nous paraît académique, imbue d'un esprit didactique, d'une certaine lourdeur. Nous demandons à la poésie plus de spontanéité, plus de richesse d'émotions, un mouvement plus vif et plus direct. M. Davidesco est un intellectuel. Sa poésie est une poésie de raison, une poésie réfléchie, une œuvre d'intelligence... Elle ne manque ni de beautés de style, ni de virtuosité technique, ni d'une certaine noblesse des formes, mais nous n'y trouvons pas ce souffle d'inquiétude, de douleur et de rêve, qui reste quand même le souffle de la poésie...

*

Inquiétude, douleur, rêve... Nous les trouvons exprimés avec une sincérité troublante dans le livre de poésies de M. Adrian Maniu, Chansons de l'amour et de la mort. *Voici un poète dont l'inspiration se dirige vers la simplicité, mais qui ne perd rien de sa profondeur dramatique. Cette poésie n'a plus les étrangetés qui faisaient de M. Maniu – avant la guerre – un poète*

moderniste, un poète abstrait et difficile. Au contraire, elle cherche la clarté, la pureté de style, la simplicité d'expression. Mais M. Maniu reste un poète de sensibilité complexe et ses chansons n'ont pas perdu ce lointain écho qui les reliait au souvenir de Baudelaire et parfois au souvenir de Jules Laforgue.

Sentimental et ironique il chante l'amour et il chante la mort – mais sans jamais perdre un vague sourire qui apaise les accents les plus sombres, les moments les plus graves. Ce qui est remarquable dans la poésie actuelle de M. Maniu c'est son art d'exprimer une sensibilité, si riche et si nuancée, avec des moyens de plus en plus purs et qui cherchent leur style dans les racines folkloriques de la poésie roumaine.

*

Petit livre pour le soir *s'appelait le livre de poèmes publié par M. Tudor Arghezi, il y aura bientôt un an. Nous le relisons avec notre première joie et nous retrouvons toutes les émotions d'une lecture qui nous paraît déjà vieille. Il y a tout Arghezi dans ce petit et cher bouquin. Il y a ses chansons d'amour, pures, graves, d'une sensualité presque chaste dans sa force et dans sa sincérité. Il y a ses „berceuses" ingénues, ironiques, pleines de candeur et pleines de grâce – ces berceuses qui font de cet écrivain un admirable poète de l'enfance. Il y a aussi ses poèmes d'inquiétude, de tristesse, de nostalgie sans limites, les poèmes de la destinée et de la mort.*

Ce Petit livre pour le soir *est un véritable bréviaire de l'œuvre poétique de M. Arghezi non seulement parce qu'on y trouve quelques merveilleuses pièces, mais parce que par leur*

diversité d'inspiration, par leur richesse musicale, elles expriment toutes les possibilités de son art.

J'exagère peut-être, car cet art ne nous découvre jamais toutes ses ressources. Il nous réserve toujours des nouvelles découvertes et ce n'est pas sans surprise que nous avons lu il y a deux mois les dix poèmes, que M. Arghezi publia dans la „Revue des Fondations Royales", poèmes qui ajoutaient des nouveaux accords à son admirable œuvre.

*

Il nous reste les livres des jeunes poètes. Combien sont-ils? Nombreux, sans doute. Mais parmi eux, combien sont-ils ceux qui ont dépassé le pastiche plus ou moins conscient, pour trouver les accents d'une chanson personnelle? Faites le compte des romanciers et vous verrez, par comparaison, que la poésie passe par un bien mauvais moment.

CĂRŢI VECHI ŞI HÂRTII REGĂSITE

Am pierdut nădejdea de a mai regăsi vreodată caietul de dictando pe care transcrisesem pe vremuri – 1924?, 1925? – traducerea aproape întreagă a *Herodiadei* lui Stéphane Mallarmé.

E mult de când am renunţat la asemenea exerciţii, sunt ani de când n-am mai scris un vers şi desigur nu voi mai scrie niciodată, dar şi astăzi mă gândesc cu părere de rău la acel caiet pierdut.

Nu pot şti cât de mult sau cât de puţin izbutisem să-i dau versului francez un echivalent în româneşte. Îmi

vine greu să cred că această *Herodiadă*, pe care astăzi recitind-o în original o găsesc intraductibilă, păstra în versiunea mea oarecari urme din strălucirea ei mată, de metal sumbru. Totuşi, cu câtă plăcere aş revedea acel text de juneţe şi cât de curios aş fi să-l pot confrunta astăzi, după atâţia ani, cu originalul!

Zile de-a rândul mă luptasem cu cele şapte versuri ale oglinzii şi, mai ales, cu cele dintâi: „*O miroir! Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée...*"

Era cu neputinţă ca în douăsprezece silabe să fac să intre nuanţa de lene regală, atât de unduioasă, în versul original.

Nu-mi pot aminti deloc formula ultimă, la care mă oprisem după multă trudă şi cu mari îndoieli.

Poate că am pierdut la timp manuscrisul. E probabil că nu era decât o versiune de cetitor, cu acea fidelitate şcolărească pe care o au traducerile lipsite de flacăre. Dar faptul de a-l fi pierdut îmi dă dreptul de a-l regreta şi de a mă întreba uneori dacă nu cumva, totuşi, s-a rătăcit odată cu caietul acela de dictando, un frumos ecou al *Herodiadei*.

Dar, în schimb, n-am pierdut nici una din traducerile mele din Francis Jammes. Sunt destul de numeroase şi toate datează cam din aceeaşi vreme. Las deoparte cele *14 rugăciuni*, traduse împreună cu Andrei Tudor şi pe care nu am dreptul să le denigrez, întrucât nu îmi aparţin decât pe jumătate.

Am găsit însă, rătăcite într-un sertar pe care de ani de zile nu-l mai deschisesem, am găsit o serie de catrene, traduse în 1925, imediat după apariţia celor patru cărţi de catrene ale lui Jammes.

Le recitesc fără severitate şi cu destulă îngăduinţă pentru aceste exerciţii, care îmi par astăzi nespus de vechi.

Ce m-a decis să răsfoiesc din nou, acum de curând, catrenele lui Francis Jammes a fost apariţia *Poemelor într-un vers* ale d-lui Ion Pillat. Mi se pare că *Poemul într-un vers*, coboară de-a dreptul din catrenul jammist, nu numai fiindcă d. Pillat este un poet de aceeaşi familie lirică, iar Florica sa este un mic Orthez românesc, dar mai ales pentru că acest poem într-un vers răspunde aceleiaşi necesităţi de simplicitate şi concizie, care l-a dus pe Jammes spre catren.

Oricum datorez, acestei sugestii, bucuria de a fi recitit în întregime cele patru cărţi de catrene şi – în plus – surpriza de a regăsi, după atâţia ani, câteva exerciţii uitate de poezie. Nu au nimic mai mult decât acea „fidelitate şcolărească" de care vorbeam mai sus, dar tocmai de aceea sunt bucuros de regăsirea lor.

Transcriu la întâmplare două sau trei. De exemplu acest catren, ce se numeşte *Le dernier voeu* (*Troisième livre des quatrains*, p. 48):

Mourir comme le vent s'apaise dans les feuilles,
Dont il essuie, apres un orage, les pleurs,
Avec un espoir que sa bonté l'accueille
Laisser mon cœur aller dans celui du Seigneur.

Ceea ce în româneşte dădea patru versuri lipsite de strălucire, dar credincioase:

Să mor aşa cum vântul în foi se linişteşte
Când după o furtună le şterge lacrima
Nădăjduind umil că bun el o primeşte
Să las să-mi plece atuncea spre Domnul inima.

Din al doilea volum, găsesc o dedicaţie familiară, care îmi pare şi azi graţioasă: *A mon père, guadeloupéen.*

Je songe à l'eau des mers qui toujours se balance
Et j'ai la vision au milieu de la nuit
Du gouffre tour à tour vide et plein d'où sortit
Le hochet de coral de ta lointaine enfance.

Traducerea catrenului însă are liniile mai apăsate şi lipsite de impreciziunea lor aeriană:

Gândesc la marea, care se leagănă în unde
Şi parcă văd acum în noaptea asta grea
Adâncul nesfârşit, când gol, când plin de unde
Ieşi – coraliu pur – copilăria ta.

Uneori jocul este mai liber, mai facil, aproape epigramatic, cum este surâzătorul „contrast" din volumul prim.

Sur un vase léger planent de fleurs légères
Et comme si doigts de nymphes bocagères
En le laissant neiger les avalent mise...
Mais c'est la lourde main d'un obèse prélat.

Plutesc uşoare flori pe apă, într-un vas
De parcă mâini de nimfă, le-ar fi lăsat să cadă
Acolo, precum ar fi nins fulgi de zăpadă
Şi doar a fost o mână de popă scund şi gras.

Alteori traducerea urmăreşte cât poate mai strâns textul, dar pierde toate reflexele lui de lumină, cum se întâmplă cu acest catren, trădat în simplitatea lui suavă, pe care traducătorul nu o mai regăsea:

J'ai revu hier soir, dans l'automne confuse,
La prairie aux pommiers ou nous pechions l'été,

Tu t'en vas mon enfant, et je suis attristé
Comme dans le lointain un chant de cornemuse.

Nelămurit în toamnă, aseară am revăzut
Aceeaşi luncă unde am pescuit noi doi
Tu pleci şi eu rămân mai trist şi neştiut
Cum sună de departe un cântec de cimpoi.
De ce mă opresc astăzi la aceste vechi copilării?

Nu ştiu şi nici nu mă întreb prea mult. Plăcere de a revedea imagini uitate, de a umbla prin hârtii regăsite, de a redeschide cărţi de mult lăsate în voia uitării. Nu eşti responsabil de naivitatea lor şi nu de frica acestei naivităţi, vei renunţa la astfel de bucurie...

Trebuie să mai fie pe undeva, cine ştie prin ce fund de sertar poemele rhénane ale lui Guillaume Apollinaire, traduse şi ele cam în acelaşi timp, şi cu deosebire o Rhénană de toamnă, din care multă vreme am ţinut minte trei dureroase versuri:

Oh! Je ne veux pas que tu sortes
L'automne est plein de mains coupées
Non, non ce sont des feuilles mortes ...

Apollinaire era pe atunci ultima mea descoperire poetică, Venea după Jammes, după Verlaine, după Rimbaud, după Mallarmé. Mi se părea cea mai îndrăzneaţă lectură – şi toate grimazele lui, toate jocurile lui de cuvinte, toate simbolurile lui confuze şi persiflante mă încurcau, cucerindu-mi în acelaşi timp o înciudată curiozitate.

Cred că ce m-a intrigat mai întâi în el a fost portretul făcut de Picasso şi reprodus în ediţia originală a volumului *Alcools*, tipărit de Mercure de

France în 1933, ediţie pe care întâmplarea mi-a scos-o în cale într-o librărie din Brăila, unde nici azi nu-mi explic cum de se rătăcise.

Pe urmă, am descifrat cu răbdare o mulţime de şarade şi caligrame, unele bufone, altele tragice, dar cred că-mi dădeam seama de pe atunci cât de mare era acest poet, ce se păcălea el însuşi cu o mulţime de farse de stil.

Mă întreb de ce, dintre toate poemele lui, mă silisem să le traduc numai pe cele rhenane, Probabil pentru că era ciclul cel mai cuminte, cel mai limpede. Îmi dau astăzi seama că Apollinaire trebuie cunoscut şi iubit în tot ce avea el mai *frondeur* mai „modernist", mai obscur.

Recitindu-l astăzi, după câţiva ani de uitare, nu mai găsesc nimic obscur. Nici o enigmă. Totul este de o claritate ingenuă. Pe vremuri mi se părea că Apollinaire e un poet „*maudit*". În realitate satanismul lui este o candoare aproape sentimentală. Ceva din Heine, ceva din Verlaine găsesc în cele mai complicate, în cele mai anarhice poeme ale lui.

Il pleut de voix des femmes
Comme si elles étaient mortes
Même dans le souvenir.

Spune o caligramă ce părea stranie, din cauza dispoziţiei grafice pe pagină, dar care în realitate e un vers cuminte şi melancolic, de parcă ar fi de Albert Samain.

Voi încerca poate să comentez mai pe larg într-un studiu special, toate descoperirile pe care le datorez recentei recitiri din Apollinaire.

E cu adevărat un mare poet pe trei sferturi necunoscut,, iar pe ultimul sfert uitat – destin care nu

l-ar fi deprimat poate pe el, care a cântat aşa de frumos, aşa de nostalgic uitarea:

Et tant d'univers s'oublient
Quels sont les grands oublieurs
Qui donc saura nous faire oublier telle ou telle partie du monde
Où est le Chrisophe Columb à qui l'on devra l'oubli d'un continent

Cât aş fi totuşi de bucuros să-l pot întoarce din această uitare şi să-i câştig noi prieteni printre cetitorii mei.

Un poet revelat este o altă viaţă care începe.

P. MIHĂESCU (SĂRMANUL KLOPSTOCK): *GINTA LATINĂ*

După mai bine de 13 ani de carieră literară, Sărmanul Klopstock renunţă la dificilul său pseudonim şi devine P. Mihăescu.

N-am înţeles pe vremuri de ce îşi alesese un nume literar atât de curios şi înţeleg mai puţin astăzi de ce renunţă la el, după ce izbutise să-l impună.

„Sărmanul Klopstock" era un nume incomod. Se declina greu – şi nu o dată, scriind despre acest scriitor, am fost încurcat de genitivul şi dativul numelui său, pe care preferam să le ocolesc.

Totuşi, din momentul în care un nume de scriitor capătă o anumită circulaţie, el îşi pierde orice ciudăţenie de sunet. Orice nume cunoscut este un nume propriu. Nimeni nu se mai gândeşte la sensul

iniţial al cuvântului, care se leagă prea strâns de persoana fizică a unui om şi de activitatea lui.

V-aţi gândit vreodată cât de comic trebuie să fi fost în primii ani numele lui Anatole France? E greu de imaginat un pseudonim mai riscat. Dar obişnuinţa dă naturaleţe şi simplitate celor mai ciudate denumiri. Nu există extravaganţe pe care timpul să nu le facă normale

Nu am crezut de aceea niciodată în superstiţia titlurilor de carte. Se zice că sunt titluri bune şi titluri proaste. Nu cred. După un timp anumit, un cuvânt capătă o valoare de circulaţie mai puternică decât înţelesul lui literal.

Ne va fi greu să ne deprindem cu d. P. Mihăescu. Sărmanul Klopstock era o cunoştinţă veche.

O cunoştinţă veche, căreia îi datorăm câteva amintiri literare excelente. Nu se ştie – sau nu se ştie suficient – ce frumoasă carte de proză românească este *Feciorul lui nenea Tache Vameşul*. O rară bogăţie lexică, multă culoare, mult pitoresc, un ciudat şi fericit aliaj de arhaisme şi neologisme, expresiv opuse, o limbă de savoare ţărănească şi de îndrăzneală modernă – aceasta era proza Sărmanului Klopstock.

Cât despre substanţa literaturii sale, ea ne aducea o lume de o rară diversitate în timpurile ei, în moravurile, în psihologia, în personagiile ei. Mahalaua, pe care ne-o revela *Feciorul lui nenea Tache Vameşul* avea rădăcini rurale încă proaspete, aşa încât ea se aşeza la jumătate drum între lumea lui Creangă şi între lumea lui Caragiale. Am observat de la prima mea cronică, scrisă despre Sărmanul

Klopstock (în „România literară" 1932) această dublă ascendenţă literară a sa. De atunci, am păstrat mereu dorinţa de a reveni asupra acestui scriitor, care, sunt convins, nu şi-a câştigat încă – nici în judecata criticii literare, nici în conştiinţa publicului cetitor – locul pe care îl merită.

Din păcate noul său volum *Ginta latină* nu este un prilej optim de prezentare critică. Volumul are vizibile calităţi – parţiale, dar în ansamblu este sub posibilităţile scriitorului şi sub nivelul cărţilor sale precedente. Cetitorul care nu cunoaşte *Feciorul lui nenea Tache Vameşul* nu ar trebui să înceapă cu *Ginta latină*, lectură care-i va arăta un scriitor inegal, cu momente remarcabile de observaţie şi humor, dar şi cu o sumă de pagini inutile, lipsite de semnificaţie şi pierdute într-o volubilitate de cele mai multe ori fără vervă reală.

Într-un volum de 350 de pagini *Ginta latină* ne prezintă aproape 50 de mici schiţe, care îm marea lor majoritate sunt pur şi simplu anecdotice. Ele se sprijină pe o „poantă", pe o glumă, pe un joc de cuvinte. Uneori, nici atât. Faptul divers este atunci atât de sărac, încât ai impresia după ce ai terminat de cetit schiţa, că ţi s-a povestit o anecdotă întreruptă la jumătate.

Cele mai multe schiţe, autorul le ia din lumea arhivarilor şi grefierilor: un fel de „anedote judecătoreşti", cum ar fi spus răposatul Theodor Speranţia. Aşa sunt schiţele *Drept de servitute* (al cărui haz mărturisesc că-mi scapă cu desăvţrşire), *Hapsânul, Răzbunarea lui Gălătuşe, Filotimia mortului, Cercetare locală, Jurământul preotului,*

Compturi de gestiune etc., etc. Toate utilizează aceleaşi elemente de humor judiciar, al căror comic se pierde prin repetiţie.

Amintirea lui Caragiale este pretutindeni evidentă – şi uneori nu este o simplă amintire ci de-a dreptul o foarte precisă reminiscenţă de text.

De la prima pagină, identific fără greutate un pasaj desprins din Caragiale.

„În primul pasaj o tulim prin fund, prin corcoduşi, sărim ulucile Ghioalei şi dăm în uliţa Concordiei... D'acolo ... tăiem Podul Beilicului şi facem colindu în toată mahalaua tabacilor ..."(p. 5). Nu vi se pare că-l auziţi pe jupân Dumitrache istorisindu-i lui Nae Ipingescu drumul de la grădina „Iunion" până acasă?

Calul ştie drumul. Îndată ce a cotit podişca din răspântia lui Dumitru din Suseni, micşorează pasul, ciuleşte urechile şi sforăie pe nas, bătătorind pământul şi oprindu-se în şleau ..." (p. 52).

Nu aşa începe *La Hanul lui Mânjoală*? Mi se pare că niciodată Sărmanul Klopstock nu a fost atât de obsedat de autorul *Momentelor*, pe care ni-l aminteşte la tot pasul prin dialog, prin vocabular, prin personaje – toate reluate într-o versiune mai palidă şi mai ştearsă.

Din când în când îşi regăseşte însă resursele proprii şi atunci ne dă pagini frumoase, ca în admirabila *Dreptate regească* (p. 47), al cărei început este emoţionant prin delicateţea observaţiei, (exprimată cu imagini de minuţioasă fineţe, ca într-o pagină de Jules Renard), dar în acelaşi timp cu nu ştiu ce robusteţe ţărănească, plastică şi crudă; comedia

familiară ce se desfăşoară în jurul unor stupi de albine, apig disputaţi de doi cumetri, se resfrânge în viaţa intimă a stupurilor, şi astfel albinele trăiesc în lumea lor – cu o seriozitate aproape dramatică – un conflict din lumea oamenilor. Cred că această schiţă este cel mai bun lucru, pe care ni-l oferă volumul. Ea poate sta alături de cele mai frumoase pagini din *Feciorul lui nenea Tache Vameşul.*

Ginta latină ne rezervă în plus supriza unui scriitor de melodramă, pe care nu-l cunoşteam în Sărmanul Klopstock. Sunt o serie de mici nuvele patetice, cu totul discordante în volum. Printre ele, trebuie să înumărăm *Crăciunul lui Hobjilă, Interogatoriul, Recunoştinţa, Năluca, Iubirea care nu trebuia să moară* şi altele câteva.

Tot ce se poate spune despre ele este că tragicul lor este cam rudimentar şi simplu. Fete care decad de la virtute la viciu, oameni care sunt subit cuprinşi de crize mistice, fecioare care se jertfesc, orfani, orfane, sinucigaşi, criminali. E ciudat că un scriitor, căruia desigur nu-i lipseşte simţul humorului, poate fi redus de asemenea efecte sumbre.

Lucrul devine şi mai regretabil, atunci când la atrocitatea faptelor, se adaugă şi diverse consideraţii psihologice.

„Supremaţia geloziei având la obârşia ei o pasiune ucigătoare pentru femeia intransigentă, a strivit în îndrăgostitul pătimaş, iubirea, respectul şi mila de mamă". (p. 268)

Asemenea cugetări se găsesc fără număr în cartea d-lui P. Mihăescu. Un moment, eziţi să le primeşti. Ţi se pare că autorul glumeşte şi parodiază.

Dar îndoiala nu se datorează decât stimei literare, pe care o păstrezi scriitorului şi – din nefericire – îţi dai repede seama că acolo unde l-ai voi ironic, el este iremediabil melodramatic. Cartea reuşeşte astfel să fie amuzantă în pasajele ei cele mai lugubre. Sunt convins că Sărmanul Klopstock nu aştepta asemenea efecte prin ricoşeu.

Repet sunt în *Ginta latină* câteva lucruri de calitate. Ele însă sunt numeric insuficiente pentru a salva volumul, care rămâne astfel o eroare literară.

Sunt unele erori literare mai fertile, prin învăţământul lor, decât un succes. Să sperăm că va fi cazul cărţii de faţă.

L'OPÉRA ROUMAIN: DON JUAN *DE MOZART*

La dernière première de l'Opéra Roumain nous console un peu de toutes les soirées qu'il nous avait fait perdre cette année. Don Juan *de Mozart nous fait oublier* Si j'étais roi *et* Taïna. *Ce n'est évidemment pas une réalisation idéale de l'opéra mozartien, mais c'est quand même un bel effort artistique dont il faut savoir gré à la direction, aux interprètes, au chef d'orchestre, au metteur en scène, à tous ceux qui ont collaboré avec leurs bonnes intentions, sinon avec leur compétence, à cette difficile tâche qui est l'exécution d'une grande œuvre classique.*

„Grande œuvre classique?" On hésite un peu de le dire, tant elle paraît légère, facile, simple. Son

invention musicale nous éblouit par l'abondance, par le manque de difficulté, par l'aisance, par ce mouvement spontané et direct qui rend si naturelle la conversation de l'orchestre, des voix et des chœurs. Il n'y a rien de „théâtral" dans l'œuvre de Mozart. Je veux dire qu'on n'y trouve pas de l'éloquence. Il ne veut jamais convaincre, il ne veut jamais persuader. C'est une musique qui déteste les grands gestes. Rien n'y est appuyé, rien n'y est souligné. Tout se passe en nuances, tout est exprimé par des nuances. Même dans les pages musicales les plus dramatiques je reconnais je ne sais quelle discrète ironie qui a peur de son propre sentimentalisme et qui fuit tout excès pathétique, toute exagération de ton ou de style. Nulle sécheresse pourtant, nulle froideur. Au contraire, un certain frémissement sensuel qui rend les violons plus mélodieux et les accents métalliques plus doux. L'émotion ne manque pas, mais elle craint de se trahir soi-même et reste à demi cachée sous le jeu étincelant de l'invention musicale.

La musique de Don Juan *est une musique nocturne. Non seulement parce que l'action de l'opéra – l'avez-vous remarqué! – se passe presque entièrement la nuit, mais surtout parce que le style même de cette musique a une douce et mystérieuse clarté lunaire, une sorte de transparence qui est la transparence de la nuit.*

Ne croyez pas que c'est une simple impression arbitraire. Non. Il y a dans le Don Juan *de Mozart des pages qui nous rappellent la délicieuse* Eine kleine Nachtmusik *du même Mozart et certains tableaux de l'opéra ne sont d'ailleurs qu'une véritable „petite*

musique nocturne". On ne peut dire la grâce, la simplicité, l'émotion, l'esprit de cette musique qui sous l'apparence d'une frivolité féminine garde une pureté de style unique.

*

La représentation offerte par l'Opéra Roumain est sans doute une expérience de beaucoup de mérite. Il est juste de le dire et de le répéter. Ceci nous donne le droit de remarquer, dans le même esprit de justice, tout ce qui lui manque pour être une bonne exécution du texte mozartien. Tel qu'il nous est représenté sur la scène de notre premier théâtre lyrique (c'est une façon de parler, car il n'y en a pas de second) Don Juan *nous paraît trop lourd. L'opéra de Mozart dans l'interprétation bucarestoise manque un peu de vivacité. C'est une version honnête et sage, d'une œuvre qui exige moins de sagesse et plus d'esprit. Une bonne partie de la verve mozartienne, de sa souplesse et de sa grâce, se perd sous le poids d'une interprétation plate qui manque de fantaisie, qui manque de liberté et qui manque surtout de rythme. Cette lourdeur terne et figée est à la fois une erreur de mise en scène, de jeu et de direction musicale. M. Pavel en partage avec M. Perlea la responsabilité et tous les deux la partagent à leur tour avec les interprètes des différents héros du drame.*

On voit très bien l'application et le sérieux de M. Pavel, qui a sans doute beaucoup travaillé, mais ceci n'empêche que ses décors soient somptueux, sans être élégants, et que le mouvement scénique soit juste sans être léger. Ce qui manque surtout à la mise en

scène de M. Pavel c'est la poésie. C'est peu de chose si vous voulez – mais c'est tout.

Quant à M. Ionel Perlea, il a imprimé à l'orchestre le même manque de spontanéité et de fantaisie que le metteur en scène avait imprimé aux artistes et aux décors. C'est toujours cette impression de lourdeur qui nous empêche de saisir le vrai style de Mozart, ce style détaché et libre, ce souffle aérien, indéfinissable, subtil.

J'aime mieux féliciter les interprètes en bloc pour leur travail que de faire des remarques personnelles pour chacun d'eux. Il faudrait par exemple observer que si les ressources vocales de M. Tassian sont belles, son jeu est parfois vulgaire et „anti-mozartien". Il faudrait également dire que Mme Grozea n'a pas le droit de paraître dans un opéra de Mozart, car sa présence guerrière contredit la délicatesse du texte musical. Il faudrait dire que le jeu et la voix de Mme Massini ont quelque chose de cassant. Il faudrait aussi faire une mention spéciale pour M. Chicideano, qui a chanté avec une surprenante modestie, abandonnant sa fatuité habituelle, pour M. Folesco, pour M. Alger et surtout pour Mme Guţiano qui fut excellente et qui, seule dans un ensemble trop lourd, comprit le sens et l'humour de la musique.

Mais je préfère ne pas faire toutes ces remarques et répéter que, malgré toutes nos observations, la représentation de Don Juan *à l'Opéra Roumain est une réussite qui fait honneur à l'institution et aux artistes.*

ALBERT THIBAUDET A MURIT

O scurtă telegramă Rador – atât de scurtă, încât un moment m-am întrebat dacă nu e la mijloc o confuzie de nume – anunţă moartea lui Albert Thibaudet, „profesor la Universitatea din Geneva". E tot ce a găsit de spus redactorul telegramei.

Se duce cu Albert Thibaudet una din cele mai frumoase minţi ale timpului nostru. Spiritul francez şi spiritul european pierd o admirabilă figură de intelectual.

Thibaudet reprezenta în cultură poezia erudiţiei. Era un învăţat şi n-a încetat niciodată să fie un artist. El întrunea în scrisul său disciplina şi supleţea, siguranţa metodei şi graţia stilului.

A fost un istoric şi critic al ideilor – dar în acest domeniu de abstracţii, nimeni n-a gândit mai viu, mai degajat, mai firesc. Nici o aviditate în opera lui Thibaudet. Totuşi nici un diletantism.

Când a cercetat o problemă, a dus-o până la o preciziune şi la o claritate de manual clasic. Dar expunerea lui simplifica fără să sărăcească. A fost un ordonator. A fost un profesor în sensul cel mai generos al cuvântului. Nenumărate generaţii de tineri europeni, au făcut în tovărăşia cărţilor lui, paşii cei mai siguri în cultură.

Nici astăzi nu există o mai bună cale spre bergsonism, decât studiul lui Thibaudet. Nici astăzi nu există o mai intimă, o mai profundă explicare a lui Mallarmé, decât aceea pe care ne-a dat-o el. Cărţi solide, clare, juste, construite cu un instinct de ordine intelectuală şi scrise cu o necăutată artă.

În critica literară, calitatea lui Thibaudet era de a surprinde liniile mari de orientare, familiile de spirit, grupurile înrudite, tendinţele comune. Critica lui era clasificatoare. Ducea această artă a clasificării până la explicaţiile cele mai surprinzătoare. Cred că era în Albert Thibaudet un botanist prin vocaţie. A fost un Linne al literaturii. L-au tentat mereu tablourile sistematice: vedea istoria literară în districte, în departamente şi subdepartamente. Cine cunoaşte minunata sa carte *Le liseur de romans* ştie ce bogăţie de nuanţe, ce seducător joc de asociaţii, ce lărgime de vederi, ce supleţe intuitivă însufleţea critica, în aparenţă dogmatică, a lui Albert Thibaudet. Puţine cărţi îţi dau mai convingător sentimentul că literatura este un lucru viu.

Aceeaşi artă de a exprima fără schematism ideile generale (artă profund franceză, artă etern franceză) Thibaudet a realizat-o în studiile sale politice. Împreună cu Alain, el a fost criticul şi teoreticianul radicalismului francez.

Mi se pare că nu exagerez spunând că pentru a înţelege politica Franţei, structura Republicii, constanţele ei este indispensabil să cunoşti cel puţin două din studiile de politică ale lui Albert Thibaudet: *Republica profesorilor* şi *Ideile politice ale Franţei.* Cu un astfel de ghid, nu ai niciodată surprize. El îţi comunică un sentiment de securitate pe care faptele actuale nu-l pot zdruncina.

Ultimii ani de viaţă, Thibaudet i-a petrecut la Geneva. A fost poate un involuntar simbol. Îşi afirma astfel cetăţenia sa europeană.

Mă gândesc cu tristeţe că nu voi mai găsi de aici încolo în N.R.F. articolul său lunar, plin de lumină – lumina unei mari culturi şi a unei inteligenţe din cele mai cuprinzătoare.

Am sentimentul că mi-a murit un profesor. Era liniştitor gândul că în aceste întunecate vremuri trăia şi cugeta undeva Albert Thibaudet.

CONGRESUL ISTORICILOR

Reuniunea câtorva oameni de ştiinţă la Bucureşti, într-un cadru festiv şi în atenţia respectuasă a publicului, a ziarelor şi a guvernului, este un fapt ce ne mai salvează puţin din vulgaritatea faptelor „la ordinea zilei".

Abuzul de popularitate al politicii este jignitor. Un stupid spirit de cabotinaj menţine politica şi pe oamenii ei în permanenta preocupare a omului de pe stradă. Se abuzează până la lipsă de pudoare, de fotografiile miniştrilor, ale şefilor şi subşefilor de partide, ale prefecţilor şi subprefecţilor, ale comisarilor şi subcomisarilor. E o mentalitate de vedete, care te deprimă. Suntem la urma urmelor sătui de ce face, de ce zice, de ce nu face şi de ce nu zice d. prim ministru.

Mult mai interesant – nesfârşit mai interesant şi mai profund – este ce face şi ce gândeşte G. Ţiţeica sau George Enescu sau doctorul Parhon sau Tudor Arghezi sau profesorul Rădulescu-Motru. Din modestia lor, din tăcerea lor, din munca lor fără zgomot şi fără fotografii se face eternitatea noastră.

E reconfortant ca – măcar din când în când – să ne aducem aminte de acest lucru. E reconfortant ca cel puţin o dată în an, omul de pe stradă să ştie că un învăţat e mai mult decât un ministru şi un cărturar mai mult decât un şef de gărzi politice.

Am urmărit cu bucurie toate festivităţile organizate în onoarea istoricilor aflători în ţară. Ştiam că fiecare nume reprezintă o viaţă de muncă, de loialitate, de încredere în destinele spiritului.

Şi aveam sentimentul că steagurile ce le-au fost ridicate în întâmpinare nu flutură în zadar.

WALDEN

Am văzut într-o librărie o carte prost tipărită, ca în vremurile eroice ale tiparului, cu literă mică, rânduri înghesuite, hârtie neagră, şi care totuşi mi s-a părut emoţionantă prin devotamentul care trebuie să fi fost cheltuit pentru a fi scoasă la lumină.

Este *Walden* de H. D. Thoreau, tradusă şi tipărită de Panait Muşoiu.

Panait Muşoiu este un nume aproape legendar al publicisticii româneşti. Noi, care ne permitem să fim blazaţi la 30 de ani, ar trebui să-l privim cu oarecare remuşcare pe acest bătrân admirabil, muncind de ani de zile cu condeiul în mână pentru câteva delicate închipuiri în care el crede în ciuda timpului, în ciuda noastră, în ciuda lui ...

Nu ştim cum a descoperit Panait Muşoiu pe Thoreau şi cum de s-a oprit la *Walden*. Este o alegere norocoasă.

Henri David Thoreau este – sunt convins un necunoscut la noi. Pe vremuri, când l-am cetit pentru prima dată (într-o traducere mai veche la N.R.F.) am încercat să conving pe cetitorii mei de valoarea umană a acestui scriitor american din veacul trecut, de interesul documentar al cărţilor lui şi de poezia lor primitivă, sinceră, bucolică. Cred că n-am izbutit.

Walden e o carte frumoasă, bogată, plină de umanitate, plină de încredere în viaţă, o carte salubră, care redă plantelor, peisagiilor, culorilor un gust originar, o tinereţe de izvoare.

URY BENADOR: *HILDA*

D. Benador reia în *Hilda* tema, pe care a tratat-o anul trecut în *Subiect banal*. O reia nu pentru a o duce mai departe, ci pentru a ne-o prezenta din nou, într-o perspectivă schimbată.

Se întâmplă cu romanul său ceea ce se întâmplă cu un tablou pe care – după ce l-ai privit multă vreme dintr-un anumit loc – îl deplasezi spre a-l pune sub un nou unghi de vedere. Atâta lucru e de ajuns uneori, pentru ca într-o privelişte veche să descoperi aspecte până atunci ascunse.

Într-un roman, o asfel de experienţă poate fi deosebit de interesantă. Seria faptelor rămânând identică, semnificaţia lor poate deveni cu desăvârşire alta, numai prin simplul fapt că le priveşti şi le înţelegi în numele altui personaj.

Dacă ne gândim că fiecare personaj al unui roman are o altă viziune a dramei, atunci nu este exagerat să spunem că acest roman închide atâtea romane virtuale, câte personaje cuprinde. Romancierul alege una singură din aceste virtualităţi – şi o realizează. Pe celelalte le sacrifică, le lasă în umbră, le opreşte de a se exprima.

După ce în *Subiect banal* d. Benador scrisese romanul lui Ludwig Holdengraeber, iată-l scriind – cu aceleaşi fapte – romanul Hildei. Singurul lucru care se schimbă este centrul de atenţie. Restul rămâne intact.

Intenţia sa este să pună în lumină „din amândouă părţile problema tragică a căsătoriei" (p. 14). A făcut-o anul trecut pentru soţ , o făcu de astă dată pentru soţie. Ciclul ar putea fi închis printr-o a treia versiune, scrisă tot cu aceleşi fapte, dar din punctul de vedere al amantului. Triunghiul ar fi astfel complect, iar fiecare din cele trei unghiuri ale lui s-ar afla succesiv luminate.

Exerciţiul este fără îndoială interesant, l-a încercat acum câţiva ani André Gide când a scris urmarea la *L'école des femmes* dând cuvântul lui Robert.

„A da cuvântul" mi se pare în această împrejurare o destul de exactă expresie. Nu o dată terminând lectura unui roman m-am despărţit cu greu de eroii lui. Aveam impresia că ar mai avea multe lucruri să-mi spună şi că închizând ultima pagină, autorul a oprit în chip arbitrar destăinuiri rămase irevocabil în umbră.

Hilda d-lui Benador, rechemată dintr-o poveste pe care o consideram închisă, nu ne reveleză totuşi

prea multe secrete. Versiunea ei şi versiunea soţului sunt simetrice. Aceleaşi sunt faptele, acelaşi este procesul psihologic. Drumurile nu sunt numai paralele: ele sunt suprapuse şi uneori se confundă. În aşa de mare măsură, încât, pe alocuri, romancierul se vede silit să transcrie pur şi simplu pasaje întregi din *Subiect banal* – pasaje care nu numai că-şi păstrează nemodificat cuprinsul material, dar îşi păstrează întocmai sensul lor prim.

Mărturisesc că nu înţeleg prea bine aceste repetări. Ele ar fi avut un rol determinat dacă – reluând anumite incidente – autorul le-ar fi dat o nouă comunicaţie – întocmai cum, într-o compoziţie muzicală, o temă din *allegro* poate reveni în *andante*, dar altfel încadrată şi altfel pusă în valoare. Nu este însă cazul temelor repetate în *Hilda*. Ele revin aici fără să capete alte lumini pe care le-am cunoscut prima oară.

Cred că d. Benador a pierdut astfel ocazia unei foarte subtile experienţe de literatură şi de psihologie.

D-sa scrisese în *Subiect banal* un roman al geloziei, un roman de tortură morală, un roman de sensibilitate exasperată prin analiză.

Avea, mi se pare, în *Hilda* prilejul de a descoperi reversul acestei drame – ceea ce i-ar fi creat într-adevăr o nouă perspectivă întregii opere.

Gelozia e o dramă de contraste şi de disproporţii. E o dramă cu dublă. Ceea ce într-o parte este derizoriu, devine de cealaltă parte mortal. Ceea ce într-o parte este o calmă indiferenţă, devine de cealaltă parte o încordată nelinişte.. Acelaşi fapt este trăit de doi oameni, dar „unghiul de refracţie

psihologică" (dacă se poate spune) al acestor doi oameni este diferit, aşa încât acelaşi fapt provoacă reacţiuni duble, aici nepăsare, dincolo dezastru. Această alternanţă de insensibilitate şi de exasperare constituie tragi-comedia geloziei.

În subiect banal d. Benador ne înfăţişează aspectul ei patetic. Aşteptam în *Hilda* aspectul ei temperat. Văzusem regiunea dureroasă a dramei, aşteptam regiunea ei neutră. Mi se părea că Hilda ne va arăta ce puţină realitate aveau stafiile cu care luptase, într-o continuă febră interioară, bărbatul ei.

Dar romancierul ne contrazice aşteptarea. *Hilda* nu este reversul *Subiectului banal* – ci este acelaşi roman, absolut acelaşi roman, povesit încă o dată. Precizez: povestit încă o dată, nu povestit altfel.

Drama Hildei este exact drama lui Ludwig. Şi ea este o neliniştită. Şi ea se torturează cu acelaşi joc de presupuneri. Şi ea se pierde în sălbatica logică a geloziei. Şi ea suferă de aceeaşi neputinţă de a crede şi de aceeaşi necesitate de a şti. Îşi pulverizează metodic toate certitudinile – deşi singura ei nostalgie este a unei odihnitoare certitudini. Tânjeşte după un mare repaos sufletesc, dar face tot ce poate pentru a turbura acest repaos.

D. Benador urmăreşte cu pătrundere şi uneori cu acuitate acest proces de disoluţie morală, dar impresia că repetă – chiar dacă repetă foarte bine – exerciţii psihologice anterior făcute, mă obligă să observ că *Hilda* face „double emploi" cu *Subiect banal.*

Aş fi vrut ca trecând de la Ludwig la Hilda, romancierul să treacă efectiv de la o regiune psihologică la altă regiune psihologică, de la un

climat la alt climat. Ar fi trebuit pentru aceasta să încerce o schimbare totală de ton, de vocabular, de stil. Se poate? Nu ştiu dacă se poate. Ştiu doar că o asemenea încercare ar merita osteneala.

Aş fi vrut să revăd romanul Hildei şi al lui Ludwig scris cu un ton mai jos. Întrebuinţez într-adevăr acest termen – pentru că totdeauna am avut sentimentul că este ceva excesiv în scrisul d-lui Benador, ca într-o voce care nu ştie să coboare.

„Atmosfera înaltă şi pură", „dom de singurătate şi tristeţe", „nimbat de nu ştiu ce lumină cerească şi legănat încet în spaţiu", „stare de spaimă şi evlavie", „luminiş de însorire şi virginitate", „fluid de castitate" – iată numai câteva expresii patetice, familiare d-lui Benador şi care – prin impreciziunea lor lirică – dau scrisului său un accent solemn, dar îl şi acoperă în nu ştiu ce negură verbală pe care, în ce mă priveşte, o regret.

O Hildă mai puţin complexă, o Hildă mai simplă şi mai lipsită de probleme i-ar fi impus desigur autorului şi o revizuire de stil.

Dar are un critic dreptul de a-i propune unui scriitor alte obiective decât acelea pe care singur şi le-a propus? Desigur că nu. D. Benador a scris cartea pe care a vrut s-o scrie – şi să recunoaştem că pentru aceasta şi-a regăsit toate calităţile sale – de atâtea ori remarcabile – de simţire, de analiză, de stil.

LES ÉCRIVAINS ET LA POLITIQUE

Puisque les élections françaises approchent, un grand hebdomadaire parisien vient de questionner

plusieurs illustres écrivains et artistes sur leurs opinions politiques. La plupart ont répondu qu'ils n'en avaient pas.

„Je n'en pense absolument rien, affirme M. Paul Valéry. Je suis complètement absent de la politique. Je suis partisan de la séparation la plus absolue entre la politique et la littérature."

Le même dédain pour la chose publique nous le trouvons dans la réponse de M. François Mauriac:

„Ah, que me demandez-vous là? Les élections? Pourquoi les journaux veulent-ils que j'aie des opinions sur tout?"

Cette attitude est sans doute très élégante, mais n'est-elle pas aussi trop commode? Ne vouloir rien savoir de ce qui agite la cité, de ce qui fait la passion des foules, de ce qui tourmente la vie de la nation est peut-être une preuve de noblesse et de solitude. Néanmoins, cette solitude ressemble un peu trop à l'indifférence et il n'y a rien d'héroïque dans l'indifférence, si orgueilleuse qu'elle soit.

„La tour d'ivoire" est une formule de dignité morale en tant qu'elle est un refus de la bassesse politique, mais elle devient une formule de lâcheté plus ou moins subtile, plus ou moins délicate quand elle cache, sous l'orgueil de la solitude, la crainte de la responsabilité. Est-ce un acte d'orgueil cette „tour d'ivoire" ou est-ce simplement une fuite?

Ne pas s'occuper de la politique c'est très beau. Mais peut-on le faire? A-t-on le droit de le faire? Voici une question que se posait, il y a trente ans déjà, un écrivain qui n'avait pourtant pas le goût de l'héroïsme, puisqu'il n'avait pas le goût de

l'hypocrisie. Je pense à Jules Renard, ce poète, ce fantaisiste, cet ingénu qui lui aussi aimait à sa façon la „tour d'ivoire", car il aimait la solitude. Je trouve dans le journal de Renard une petite observation d'une ironie et d'une justesse très actuelles:

„Je ne m'occupe pas de politique...

C'est comme si vous disiez: Je ne m'occupe pas de la vie."

Aujourd'hui plus que jamais la politique décide de notre existence collective et individuelle. Notre liberté, notre sécurité, notre travail, notre dignité d'homme, notre vie en défend. Que nous le voulions ou non, nous sommes solidaires avec la politique – et si nous refusons de la faire, nous ne pouvons pas, hélas!, refuser de la subir. Et puisque de toute façon nous sommes obligés de supporter ses conséquences, ayons au moins l'énergie et le courage d'affirmer notre pensée. Ne pas avoir des opinions n'est pas trop courageux de la part d'un écrivain. C'est plutôt une déclaration d'impuissance.

Les intellectuels ont l'habitude de médire la politique et les politiciens. Ils n'ont pas tort sans doute, mais pourquoi ne cherchent-ils pas de sauver la chose politique par leur présence active, par leur conscience civique, par leur volonté de faire triompher l'esprit dans la vie de l'État? Une désertion est toujours une désertion, même quand elle est pleine de noblesse. Les clercs ont plusieurs manières de trahir et leur dédain de la politique en est une.

LOLA BOBESCO. VITTORIO GUI. LA PHILHARMONIQUE

Après de courtes vacances, la Philarmonique a repris son activité et nous a offert deux concerts symphoniques dans la même semaine, pour compenser ainsi le relâche de jeudi passé. Nous avons donc eu un concert dimanche matin et le second concert jeudi soir, comme d'habitude.

C'est Mlle Lola Bobesco qui fut la soliste du premier symphonique et nous avons salué son apparition avec grande joie. Elle n'est déjà plus l'enfant que nous avons connue il y a quelques années, timide, incertaine, émue sous le poids d'une vocation artistique qui dépassait de beaucoup le manque d'expérience de son extrême jeunesse. Elle n'est déjà plus l'enfant prodige que nous regardions avec une certaine crainte, de ne pas la voir fléchir sous la flamme pathétique de la musique. Mlle Bobesco est maintenant une artiste qui a gagné de la maîtrise, sans rien perdre de sa spontanéité première.

Son violon est plus calme, plus clair, plus sûr. C'est le violon d'une artiste qui ne cherche pas des exploits de bravoure, qui ne se laisse pas entraîner par la virtuosité et par les effets techniques trop simples. Ce qui nous émeut surtout dans l'art de Mlle Lola Bobesco c'est son sérieux. Elle pourrait sans doute faire valoir tant ce qui est prodigieux dans l'apparition d'une violoniste de son âge. Le public est assez naïf pour aimer les exhibitions. Mais Mlle Bobesco ne flatte pas son public. Elle refuse de le gagner par d'autres moyens que ceux de la sincérité

artistique. Il y a quelque chose de facile, de naturel, de loyal dans son jeu: c'est la facilité heureuse de sa jeunesse. Et il y a en même temps un trait grave dans ce jeu, un trait de maturité précoce.

Mlle Bobesco a exécuté dimanche matin la Symphonie espagnole *de Lalo. On ne saurait dire la grâce, le sens musical nuancé, l'élan, la sincérité dont elle a joué cette œuvre si généreuse par son inspiration et par son éclat. Son violon est un des plus mélodieux que nous ayons écoutés dernièrement. Et s'il manque parfois d'ampleur, il ne manque jamais de sensibilité et de finesse.*

Le programme du concert était complété par la Suite en fa *d'Albert Roussel et par* Daphnis et Chloé *de Maurice Ravel – ce qui, avec la* Symphonie *de Lalo, faisait une sorte de festival de musique française.*

Au pupitre, M. Georges Georgesco fut un dirigeur sensible aux nuances.

*

Après avoir reçu cette année Bernardino Molinari, représentant de la vieille génération musicale de l'Italie, et Mario Rossi, représentant de sa toute jeune génération, la Philarmonique a offert jeudi soir la baguette à M. Vittorio Gui, directeur de l'Orchestre Symphonique de Florence. M. Gui est un dirigeur d'une autorité qui nous paraît un peu trop sévère. Il domine l'orchestre jusqu'à lui supprimer toute liberté de mouvement, tout élan, toute vivacité. Il y a quelque chose de cassant dans sa manière. Il y a une certaine dureté qui va jusqu'à la sécheresse. Son art nous paraît parfois schématique, abstrait et

toujours froid. Ce n'est pas un reproche, c'est une remarque.

D'ailleurs, cette manière peut nous donner des réussites remarquables. J'ai beaucoup aimé par exemple l'exécution de l'ouverture à L'italienne à Alger *de Rossini. Tout ce qui est excès de mélodie, excès de facilité dans cette ouverture, se trouve réprimé sous la baguette de M. Gui qui lui donne une certaine simplicité linéaire. Nous faisons de la sorte la connaissance d'un Rossini moins riche, moins expansif, moins méridional, mais justement à cause de cela plus précis, plus simple, plus „mozartien" oserais-je dire.*

La même remarque peut convenir à certains passages de la Symphonie pastorale *de Beethoven, exécutée avec une sobriété heureuse parfois, mais exagérée dans l'ensemble. Car si l'interprétation de M. Gui nous évite cette lassitude sentimentale, que nous avons l'impiété de sentir de temps en temps en écoutant un certain Beethoven, elle nous ôte en même temps – et elle a bien tort – ce souffle de grandeur un peu rhétorique, mais si généreuse, si large, si dramatique de l'éternel Beethoven. Nous nous rappelons l'interprétation que Molinari donna, il y a quelques mois, à la troisième symphonie – et ce souvenir nous oblige de remarquer encore une fois tout ce qu'il y a de trop sévère dans l'art de M. Vittorio Gui.*

Les deux chorales de Jean Sébastien Bach, exécutés dans la deuxième partie du programme et orchestrés par M. Gui lui-même, nous parurent d'une orchestration confuse et, de toute façon, d'une

structure trop moderne pour le style initial de l'œuvre. Au contraire la façon, dont M. Gui dirigea les Fontaines de Rome *de Respighi fut excellente. Inscrites au programme au dernier moment – pour commémorer leur auteur mort il y a quelques jours à Rome – les* Fontaines *trouvèrent jeudi soir un dirigeur qui sut leur donner toute la splendeur musicale du texte. La soirée finit de la meilleure façon avec l'ouverture des* Maîtres chanteurs.

ALEGERILE FRANCEZE

Astăzi are loc în Franţa primul scrutin al alegerilor pentu Cameră.

Nu este decât o etapă a procesului electoral – şi nu cea mai importantă. Rezultatele finale, rezultatele decisive se vor cunoaşte abia duminica viitoare după al doilea scrutin.

Deocamdată, astăzi, vor ieşi din joc arondismentele „cuminţi", arondismentele fidele care obişnuiesc să aleagă decenii de-a rândul acelaşi candidat fără ezitare şi aproape fără luptă.

Vor rămâne pentru scrutinul de la 3 mai, arondismentele indecise, cele care pot fi deplasate de la legislatură, la legislatură şi care, tocmai de aceea, determină sensul în culoarea alegerilor.

Totuşi de pe acum, toată lumea este de acord să prevadă un mare succes de stânga. Nu se pot desigur preciza cifrele, dar se cunoaşte orientarea generală. Ea merge net spre frontul popular.

Acest fapt este de două ori surprinzător.

1. În primul rând fiindcă el contrazice ritmul regulat al alegerilor franceze de după război. Ele au avut, de la 1920 până astăzi, o mişcare de pendul: o dată la dreapta, o dată la stânga ...

Într-adevăr, alegerile de la 1920 au dat puternice majorităţi reacţionare. Cele de la 1924 au marcat dimpotrivă un violent succes cartelist. Reacţiunea a câştigat apoi terenul în 1928 şi l-a pierdut din nou în 1932, când l-a recucerit stânga.

Pulsul electoral bătea cu o regularitate aproape monotonă. Din patru în patru ani, „opinia publică" refăcea o experienţă inversă celei precedente. 1920 dreapta, 1924 stânga ... Simetria era perfectă. Pentru ca ea să continue şi pentru ca seria să fie complectă, 1936 ar trebui să fie la dreapta.

Jocul se întrerupe însă aici. 1936 refuză să-l ducă mai departe.

E prima dată când oscilaţia pendulară a politicii franceze e deranjată. Mecanismul nu mai vrea să funcţioneze. Stânga urmează stângii. Dreapta pierde pasul.

2. În al doilea rând, acest rezultat – dacă va fi într-adevăr confirmat – este surprinzător pentru că vine în urma unor unor puternice lovituri de reacţiune. Să nu uităm afacerea Stawisky. Să nu uităm 6 februarie 1934. Să nu uităm crucile de foc. Iată trei elemente care ar fi trebuit să provoace descompunerea democraţiei franceze, nu succesul ei. De ce nu provoacă totuşi această descompunere? Pentru că toate trei aceste fenomene (şi afacerea Stawisky şi 6 februarie şi crucile de foc) sunt

fenomene pariziene, în timp ce democraţia franceză este provincială. Parisul nu decide în politica Franţei, care este o politică de structură morală şi provincială. Albert Thibaudet numea această lege „principiul lui Mazarin".

El spune în *Republica profesorilor* câteva lucruri de o cuminţenie ce nu poate fi mai oportun evocată decât astăzi: „Franţa este o ţară în care literatura se cheamă Paris, exclusiv Paris, şi în care politica se cheamă provincie, nimic altceva decât provincie ... Nu se guvernează decât împotriva Parisului. Nu se poate guverna împotriva provinciei. Nu se poate guverna împotriva Lyonului şi a Tuluzei".

Alegerile de azi şi cele de săptămâna viitoare vor ilustra încă o dată opunerea de structură şi de funcţiune între Paris şi provincie. Nu va fi pentru prima oară în istoria Franţei.

LOLA BOBESCU

Nu o ascultasem niciodată pe această tânără violonistă. Nu ştiu de ce. Poate dintr-o teamă personală de tot ce este „copil minune".

Am fost însă la concertul Filarmonicei de duminica trecută şi am auzit *Simfonia spaniolă* de Lalo cântată de Lola Bobescu.

Ce suavă, ce delicată, ce clară apariţie această tânără fată, pe jumătate gravă, pe jumătate ingenuă – ţinând cu decizie vioara (decizia puţin aspră şi

stângace a adolescenţilor) şi ridicând cu nu ştiu ce uşurinţă inspirată arcuşul.

N-aş putea spune lucru mare despre arta ei. Nu e nici în căderea mea redacţională – şi nici nu mă pricep. Dar aş vrea să pot spune un cuvânt pentru emoţia, pentru graţia, pentru fineţea acelei imagini de adolescentă în rochie albă, înfruntând cu bravură, cu puţină cochetărie şi cu un mic zâmbet de ironie copilărească o întreagă sală atentă şi sceptică

Părea că descinde dintr-un poem de Francis Jammes.

UN RECITAL DE POEZIE

Aseară la Fundaţia Carol, Marietta Sadova şi Haig Acterian au cetit versuri.

Trebuia puţin curaj pentru un astfel de lucru. Curajul de a face ceva, care prin firea lui este sortit să fie înţeles de puţini oameni.

Să nu deplasăm destinul poeziei. Să nu privim cu melancolie cele câteva cărţi de versuri care – tipărite prin devotamentul şi cheltuiala poeţilor – sunt apoi sortite să se piardă în librării sub avalanşa unei literaturi mai norocoase.

Sunt destule facilităţi în cultura şi viaţa noastră. E bine ca poezia să-şi păstreze drumul ei aspru, drumul ei necunoscut, treptele ei greu de suit. E bine ca poezia să rămână o faptă eroică, prin renunţările pe care şi le impune şi prin singurătatea pe care o acceptă.

Avem încă sentimentul că poezia este un fapt de taină şi că glasul ei nu poate fi auzit decât de cine e chemat pentru aceasta.

Să fim bucuroşi că mai rămâne acest semn secret de recunoaştere şi să încercăm a-l păstra sus, foarte sus, deasupra zilelor ce trec.

Un recital de poezie este o întrunire de familie.

ALBERT THIBAUDET

Nous ne lirons plus les admirables Réflexions *qu'il publiait chaque mois dans la „Nouvelle Revue Française". C'était toujours quatre ou cinq pages de pensée claire et juste, nourrie de la plus riche et de la plus vivante culture. Universitaire par profession, il est toujours resté artiste par vocation littéraire. Son goût égalait son érudition. Nous ne savions pas ce qu'il fallait surtout admirer dans ses œuvres critiques: la richesse de l'information, l'esprit d'ordre ou bien ce sens poétique qu'il savait deviner et rendre clair dans les œuvres les plus sobres, les plus froides.*

Il y a dans toute critique un côté artificiel, abstrait, schématique – comme tout ce qui touche au monde des idées. Ce côté d'artifice intellectuel nous ne le trouvions pas chez Albert Thibaudet, tant il était humain par sa compréhension, tant il était libre par son esprit. Il avait pourtant des manières de professeur. Il enseignait. Chacun de ses livres est un manuel, un précis, un petit traité. Il aimait classifier.

Il aimait voir les choses dans leur enchaînement méthodique.

Un livre était tout de suite rattaché à une famille de livres, une idée était étudiée par rapport à une série plus grande d'idées, un homme était expliqué par ses points de contact avec les groupes, avec les partis, avec les grandes écoles de pensée ou de littérature.

Et pourtant, il n'y avait aucune étroitesse dans ce jeu un peu didactique des classifications. Au contraire, Albert Thibaudet y mettait une fantaisie, une invention, une mobilité d'esprit qui nous ravissaient. Ses associations d'idées nous surprenaient toujours par leur inattendu, par leur courage, par leur hardiesse. C'était une manière séduisante de découvrir les traits d'union entre les choses les plus différentes. Là où nous ne voyions qu'un amas de faits sans rapport, il voyait, lui, une suite ordonnée et logique de phénomènes. Combien cet excès d'ordre, de clarté et d'esprit logique était pourtant privé de toute sécheresse, de toute pédanterie! Combien était-il riche en suggestions et en découvertes!

Nous ne pouvons pas oublier Le liseur de romans, *ce petit bréviaire de lecture. Ce n'est pas le meilleur livre d'Albert Thibaudet, mais si je le crois spécialement c'est justement à cause de ses classifications qui paraissent à la fois fantaisistes et rigoureuses. Thibaudet nous révèle dans ce petit bouquin les secrets les plus délicats, les plus fins, les plus nuancés d'une bibliothèque. Les livres ont pour lui une vie complexe, une vie commune. Ils*

constituent une sorte de communauté dans laquelle il distingue des groupes, des clans, des familles reliées par des attaches pour nous invisibles, mais pour lui évidentes.

Je relis avec tristesse ce petit livre si vivant, si ingénieux, et je ne peux encore croire qu'une telle intelligence soit à jamais perdue. La mort d'Albert Thibaudet n'est pas seulement une perte de la France, c'est un deuil pour tous ceux pour qui la culture européenne n'est pas un vain mot.

NOTĂ LA UN ROMAN FEMININ

Am mai remarcat şi altă dată lipsa de frivolitate a literaturii femeilor. Pare curios, dar femeile aduc în literatură un accent de gravitate ce contrazice prejudecăţile noastre despre uşurinţa lor.

Băgaţi de seamă că nu există opere satirice scrise de femei? Mă şi întreb dacă există propriu-zis un humor feminin. Anumită ironie, da. Anumită ingenuitate, desigur. Dar şi ironia lor, şi ingenuitatea lor au un gust de melancolie care le împiedică să meargă mai departe de zâmbet.

E uşor de verificat această observaţie în literatura engleză, unde femeile formează o adevărată familie psihologică de la George Elliot prin Jane Austen şi surorile Brontë, până la Virginia Woolf, Rosamond Lehmann, Katherin Mansfield sau Mary Webb. Linia lor comună nu ni se pare a fi aceeaşi gravitate de simţire?

Lucrurile nu mi se par diferite în Franţa, unde Geneviève Fauconnier sau Louise de Vilmorin (aceasta din urmă, autoarea unei cărţi mai puţin cunoscute, *Sainte Unefois*, admirabilă prin graţia ei simplă şi în acelaşi timp fastuoasă) oferă, în peisajul literar francez, aspecte sufleteşti de o curiozitate pe care numai măsura şi tactul o împiedică să devină solemnă.

Şi nici Colette nu infirmă remarca noastră – Colette mai puţin decât oricine –, căci, sub facilitatea ei atât de înşelătoare, ni se revelează una din sensibilităţile cele mai nuanţate şi mai subtile din câte literatura de astăzi ne poate înfăţişa.

Dacă ne întoarcem spre literele române, prezenţa femeilor se distinge prin acelaşi spirit, pe care l-am numit grav, prin acelaşi refuz de frivolitate.

Hortensia Papadat-Bengescu, Ticu Archip, Henriette Yvonne Stahl, Sanda Movilă[1] şi, acum de curând, Lucia Demetrius surprind prin accentul patetic al scrisului lor –patetic chiar când acest scris are preciziunea şi luciditatea d-nei Bengescu sau a d-rei Archip, amândouă prozatoare de mare concizie artistică. Singură d-ra Otilia Cazimir – dintre scriitoarele care justifică atenţia criticului – aduce o notă de „badinerie" şi de humor, care, când nu recurge la efecte de cronică rimată, se învăluie şi ea într-un uşor sentiment de tristeţe.

Nu vreau să abuzez de această observaţie şi nici să-i dau semnificaţie de lege generală. Îndeobşte

---

[1] Nu atât în romanul *Desfiguraţii*, prea inegal după credinţa mea, cât în unele din nuvelele sale şi, mai ales, în excepţionala bucată *15 minute* – bucată de cea mai severă antologie – apărută în R.F.R.

însă, literatura femeilor mi se pare a fi o literatură de atmosferă gravă. Oricum, nu cunosc un exemplu de scriitoare sceptică. Cel mult dezabuzată – dar niciodată sceptică.

Nu gândesc pentru prima oară acest lucru şi nici nu-l scriu pentru prima oară. Dar lectura cărţii de curând apărute, a d-rei Lucia Demetrius – *Tinereţe* – îmi reaminteşte o sumă de reflecţii cu privire la literatura feminină. Mi le reaminteşte şi mi le verifică.

Îmi dau seama că orice generalizare este riscată şi că, mai ales, orice judecată globală despre scrisul femeilor este abuzivă. D-ra Demetrius protestează într-un loc, cu destulă violenţă, împotriva acestei maniere de a gândi.

„E stupid ce spune, nu pot să sufăr bărbaţii care «cugetă» asupra femeilor".

Totuşi romanul său este aşa de mult, aşa de vizibil, aşa de adânc o carte scrisă de o femeie!

În primul rând, prin anumită fervoare sentimentală, directă, exaltată, excesivă.

Primele pagini, paginile în care se vorbeşte despre jocul lui Moissi, au o devoţiune lirică care sub condeiul unui bărbat mi s-ar părea indiscretă.

„Tot frumosul pe care l-am crezut e cu putinţă. Am fost martori aşezaţi, acolo, la un pas, la coborîrea Duhului Sfânt în om, la supranaturalul ca o rază într-un om pe care-l face străveziu, şi anormal, şi extraordinar, şi foarte om..."

„Aseară actorul Moissi n-a fost un om, a fost o faptă, după săvârşirea căreia am plecat cu miezul sufletului scos din coaja indiferenţei...".

Asemenea accente de fervoare sunt numeroase în carte şi ele întreţin o tensiune patetică, dezarmantă prin sinceritate, dar şi prin lipsa ei de rezervă şi stăpânire.

„Am alergat – îi spune eroina cărţii pictorului Vladimir Lascăr, atunci când îl cunoaşte întâia oară – am alergat câteva zile să te caut, eram în trecere prin Bucureşti, voiam să cunosc pictorul şi omul din care au ţâşnit şi pasiunea şi arta ...".

Acest fel „presant" de a vorbi – ţinându-l parcă de mâini pe cititor şi privindu-l în ochi – acest fel de a vorbi cu sufletul la gură, dintr-o nevoie urgentă de a crede şi de a te face crezut, este un defect de adolescenţă sau de feminitate extremă. Sunt elanuri pe care un bărbat – din lene? din pudoare? din indiferenţă? – nu le va exprima niciodată.

Aceste elanuri, pe jumătate frânte, pe jumătate descurajate, fac melancolia întregii cărţi, o carte în care trei „fete singure, bolnave de dragoste" îşi întreţin reciproc, îşi exaltă reciproc o sumă de iluzii puerile, de aşteptări zăpăcite, de întrebări fără răspuns.

E un exces de sensibilitate în acest mic roman, exces ce dă fiecărui gest înţelesuri disproporţionate şi fiecărui cuvânt rezonanţe care îl depăşesc. De aici, bogăţia – uneori confuză – de colori, de senzaţii, de nuanţe. De aici, un sentiment continuu de freamăt, de copleşire, de pierdere.

„În piaţă două precupeţe şi-au aşezat coşurile vinete. Sunt flori! Flori care se grăbesc înaintea primăverii, înaintea vântului care miroase crud, înaintea aerului care se albăstreşte, peste zăpada netopită. Sunt ghiocei, nu brebenei, poate brebenei vineţi, cu cozi scurte, fragede.

Îi iau în mâini şi nu mai ştiu ce să fac cu ei. I-aş vrea pe obraz, pe ochi, pe buze, aş vrea să-mi pot desface nu haina la piept, chiar pieptul ca pe o armură; să strâng primăvara asta grăbită, umedă, rece, dulce, vioaie, înăuntrul meu, cât mai în mine, mai aproape de tot ce tremură acum în faţa primăverii, de tot ce doare şi se mistue...".

Mereu aceeaşi sensibilitate dureroasă până şi în bucuriile ei, mereu aceeaşi febrilitate care-şi excede cuvintele. Pasajul este de altfel foarte frumos: un mic poem de graţie, de tristeţe, de iubire difuză, aşa cum se găsesc foarte multe în paginile acestui volum.

E cu adevărat o carte de tinereţe. Nu ca semnificaţie literară – căci d-ra Demetrius scrie cu o surprinzătoare siguranţă în notaţii şi cu mijloace remarcabile de stil. Este însă o carte de tinereţe prin atmosfera ei, prin colorile ei crude, chiar prin oboseala ei în anumite momente, oboseală de Martie în amurg, când simţi împrăştiate şi încă nesigure, puterile de viaţă aşteptând undeva în aer, undeva în pământ, un semn care trebuie să vie.

Roman de tinereţe, cartea d-rei Lucia Demetrius mai este şi un roman de iubire. Cititorii lui Stendhal şi ai lui Proust vor regăsi aici gânduri vechi despre jocul dragostei, despre treptele uitării, despre păcăleala dramatică a aşteptărilor inutile. Le vor găsi, nu sub formă de reminiscenţe literare – deşi şi asta se poate şi nu e de loc reprobabil – ci prin intuiţia directă şi sinceră a suferinţei.

Dacă uneori eroina cărţii face reflecţii naive despre bărbaţi („Dacă noi ne păcălim, de ce nu ne

trezesc ei? De ce sunt laşi sau mincinoşi?...") – nu e mai puţin adevărat că, de cele mai multe ori, paginile sale de analiză sunt de o rară subtilitate. Cursele psihologice ale amorului, chinul organizat al geloziei, sofismele acestei gelozii, jocul obositor de iluzii şi renunţări, totul este evocat cu un simţ de poezie, care face dovadă de autenticitatea cărţii şi de vocaţia literară a scriitoarei:

„...Dragostea mea e un pian cu coarde moarte, nu pot cânta toată claviatura, sunt, clape cărora nu le corespunde nimic, sunt zile cărora nu le corespunde nimic" – spune undeva d-ra Demetrius, explicând admirabil impresia de oprire pe loc, de somnolenţă şi descompunere, pe care unele fragmente ale volumului său ţi-o lasă, ca pe un gust de cenuşă fină şi zadarnică.

Dar clapele moarte ale acestei sensibilităţi sunt răscumpărate de alte nenumărate clape vii, sensibile până dincolo de limitele unei cunoştinţe obişnuite, clape ce răspund unor atingeri abia perceptibile. Nu pot transcrie toate notaţiile sale, demne de a fi reţinute – dar un cititor atent va fi cucerit de precizia expresiei, de fineţea senzaţiei, de suavitatea imaginii – toate pornind nu atât dintr-un efort de artă, cât din bucuria spontană a unei simţiri ce-şi găseşte expresie şi realitate în scris.

Tinereţe e o carte care dă ecouri noi unei drame de totdeauna: iubirea.

ION PILLAT: *POEME ÎNTR-UN VERS*

Prefaţa – foarte frumos scrisă – a volumului d-lui Pillat îi depăşeşte cu mult cuprinsul propriu-zis.

Ea stabileşte o întreagă artă poetică, ce mi se pare disproporţionată faţă de cele 90 de versuri pe care le prezintă.

Să fie într-adevăr „poemul într-un vers" un nou gen de poezie? D. Ion Pillat încearcă a ne convinge – şi se sileşte a-i defini acestui nou gen legile proprii. Încercarea este exagerată. Ea nu izbuteşte să suplinească teoretic ceea ce poetul n-a reuşit să realizeze artistic. În ciuda explicaţiilor preliminare, „poemul într-un vers" al d-lui Pillat nu este altceva decât un vers dintr-un poem. Deosebirea aceasta este esenţială. Din momentul în care cetitorul a făcut-o, întreaga teorie poetică a d-lui Ion Pillat rămâne fără obiect.

„Un vers dintr-un poem" – adică un fragment. Cum un sonet, de exemplu, are 14 versuri, e de ajuns să tipăreşti acest sonet nu pe o singură pagină, ci pe 14 pagini, vers cu vers – pentru ca astfel să capeţi 16 mici poeme de tipul prezentat în volumul de faţă. Poemele s-ar înmulţi astfel prin dezagregare. Ar fi un mod de sciziparitate prozodică.

Poate că acest fel caricatural de a explica „poemul într-un vers" este injust. Dar la fel de injust – în sens invers însă – este d. Pillat când îi atribuie „poemului într-un vers" funcţiuni lirice majore.

Lectura poemelor sale minuscule ne lasă o impresie de fragmentar, de neisprăvit, de arbitrar, care le condamnă categoric, cel puţin în măsura în care ele îşi propuneau ambiţiile prefeţei.

Un vers nu e decât un vers – oricât ar fi el de frumos. E un acord într-o frază muzicală, este o

nuanţă într-un sentiment. El se defineşte prin luminile încrucişate ale versurilor perechi. El îşi capătă plenitudinea în măsura în care se integrează în poem. Rupt de acolo, devine în cel mai bun caz un detaliu ornamental izolat.

Cartea d-lui Pillat ne face impresia unui ierbar – aşa cum făceam în clasa doua de liceu, când presam într-un bloc de hârtie petale de frunze pentru profesorul de botanică. Nimic mai pestriţ...

Există în dulapul nostru cu cărţi un mic volum care seamănă de minune cu al d-sale. Este o *Antologie de imagini* tipărită acum doi-trei ani de un tânăr publicist, d. Teodor Scarlat, care avusese strania idee de a face o colecţie de metafore din poeţii români. Exerciţiul era cu totul lipsit de sens, iar bietele imagini sufereau în antologie, sângerând încă de briceagul care le tăiase.

De multe ori, „poemele într-un vers" ale d-lui Pillat sunt simple – foarte simple – imagini.

Exemple:

Cad frunzele, pământul e plin de rândunele
(p. 51)

sau

Am întâlnit azi toamna venind în car cu boi
(p. 56)

sau

Brotacul: frunză verde; sitarul: frunziş mort
(p. 64)

sau

Zburau fazani de aur în focul de cămin
(p. 27)

Nu discut valoarea fiecărei imagini. Prima mi se pare elementară. A doua de gust sămănătorist. A treia, pastel Vasile Alecsandri. A patra, frumoasă. Dar nu aceasta interesează. E vorba (chiar când imaginile sunt foarte frumoase – şi unele dintre ele sunt cu adevărat), e vorba de funcţiunea individuală a unei imagini, de posibilităţile ei de a trăi prin ea însăşi. Nu cred într-o astfel de funcţiune. Afară de rarele cazuri când o imagine este o străfulgerare de geniu, o intuiţie incandescentă, ea este un mod subordonat poemului.

Această remarcă rezumă pentru noi problemele de poezie pe care le ridică „poemul într-un vers" al d-lui Ion Pillat.

MIHAIL: *URMARE*

Nu-mi amintesc în ce an a apărut primul volum de „stihuri" (*Agonie*), semnat cu acelaşi prenume care astăzi semnează placheta *Urmare*. Cred însă că au trecut de atunci şapte sau opt ani.

Autorul reia exact de acolo unde îl lăsase firul întrerupt. *Urmarea* e într-adevăr o urmare. Ea continuă filmul liric al volumului precedent.

E un lirism de nelinişte metafizică şi de inspiraţie religioasă, lirism copleşit de întrebări mari, fără răspuns. Dacă trebuie să-i fixăm acestei poezii un loc în geografia noastră poetică, am spune că ea se află undeva la confluenţa Arghezi-Blaga.

De la Blaga, autorul *Agoniei* şi al *Urmării* păstrează o anumită înclinare spre simbolurile mari, globale, apocaliptice.

Ziuă, semicerc din întuneric năzărit (p. 17)

Sau

Plămânii mei în haos har inspiră (p. 22)

Acest simbolism solemn, grav şi nebulos pe alocuri, aduce când spre vocative dramatice, de anumit accent retoric, când spre imagini reci, definitorii.

Din primul gen iată un exemplu convingător:

Oameni buni, hei, oameni buni, sufletul mi s-a furat (p. 24)

Din al doilea gen, un exemplu nu mai puţin limpede, prin formularea explicită a simbolului:

Un om e-o peşteră săpată de ape nevăzute şi sărate (p. 18)

Cred că trebuie recunoscut în toate aceste versuri un ecou din Lucian Blaga (şi dacă versurile datează din 1928-29, atunci această influenţă este nu se poate mai firească), ecou căruia i se adaugă oarecari accente argheziene. Ele vin mai ales din *Prapuri* şi din *Duhovnicească* (aceasta din urmă amintită cu deosebire de poemul *Lepădare* de la p. 24).

Odată degajat de aceste reminescenţe, poetul îşi găseşte fără dificultate cântecul propriu. Sunt câteva momente de simţire clară în volumul său, cum este, de exemplu, poemul *Închipuire*, în întregime frumos, în ciuda a două cuvinte discordante din versul al treilea şi din versul ultim. Simplicitatea emoţiei însă biruieşte şi poemul rămâne aspru şi grav ca un acord de orgă.

Iubire, te întreb, când ai venit în umbra
gândului sărac sub care mă închin?
Un pas al tău ivit în iarbă fu în un alb amin.
Te-ai împlinit ca un descântec
Te-ai subţiat ca un surâs
În acest munte singuratec
În care nimeni nu a râs
Aici sunt vulpi, sunt regi şi oi;
Iubire te întreb, când ai venit cu soare, smirnă
şi oloi?

Catrenul de la mijloc este admirabil prin contrastul lui de severitate şi graţie.

La fel de realizat, deşi în cu totul alt gen, este poemul *După cea din urmă vamă* (p. 21), de o frumoasă stăpânire supremă, în care sentimentul morţii este exprimat cu o reală putere tragică, dar şi cu o profundă linişte.

Ne-om întâlni ca morţii-n acelaşi pământ
Ne-om aduna ca sunetele într-un cânt...

Dacă uneori vigoarea accentelor lirice merge până la un ton interpelativ, prea dramatic şi prea retoric, după cum am observat mai sus, nu e mai puţin adevărat că această severă putere de emoţie capătă alteori o simplicitate cu totul remarcabilă.

Peste capetele noastre ne ajungă
Galbena lumină dintr-o toamnă lungă
Vom rămâne poate jnepeni pe un munte
Crengi întortochiate – amintiri pe-o frunte.

Prefer în genere din poezia lui Mihail momentele calme, temele nemetafizice, versurile simple, tot ce este nepatetic, nesimbolic. Şi cu aceasta, nu-mi mai rămâne decât să vă spun cine este

poetul Mihail: este d. Haig Acterian. Sper să-mi ierte această indiscreţie.

SANDU ALBU ET L'ORCHESTRE RADIO. IRÈNE DUBISKA ET LA PHILHARMONIQUE

Ce que nous estimons surtout dans l'activité de M. Sandu Albu c'est sa probité artistique, son sérieux, son travail, sa manière très appliquée, très attentive de préparer un programme et de l'exécuter sans rechercher aucune facilité, d'effet. On peut avoir confiance en lui. Il ne vous trahira pas. Si ses dons sont modestes, si ses ressources sont belles sans être extraordinaires, si son talent est certain, sans avoir cette richesse de nuances qui fait un grand musicien, sa bonne volonté, son dévouement nous assurent en échange une exécution juste, intelligente et claire des œuvres les plus pertinemment choisies.

M. Albu représente dans notre vie musicale, si pauvre en ce qui concerne les initiatives et les actes de courage, une activité personnelle très courageuse et qui cherche, par ses propres forces, non seulement de se frayer un chemin, mais aussi de nous découvrir quelques nouvelles perspectives musicales. Nous n'avons pas oublié par exemple le beau programme de musique américaine que M. Albu nous présenta il y a quelques semaines dans un festival organisé par lui-même à la Salle Dalles. Ce fut une rare occasion d'entendre quelques échos d'un art qui nous reste inconnu, car on n'a pas chez nous hélas! la curiosité

de rechercher au-delà du domaine si commode du „répertoire permanent".

Il faudra poser un jour plus directement et, s'il est nécessaire, avec plus de sévérité, le problème de notre répertoire musical. Personne ne s'en occupe. Ni pour la présentation des classiques, ni pour la sélection des modernes, il n'y a pas de directive, il n'existe aucun plan réfléchi, il n'y a aucune suite. „Les premières auditions" sont déterminées par le hasard et les reprises par la paresse. Et il n'y a pas beaucoup à attendre de la part d'une activité artistique qui se partage entre le hasard et la paresse.

Voici pourquoi nous sommes heureux quand un artiste a le courage de marcher tout seul sur un chemin encore inconnu. Le festival de musique américaine, que M. Sandu Albu nous avait donné au mois de février, fut une expérience remarquable. Remercions-le maintenant, puisque nous avons négligé de le faire il y a deux mois. Mais ceci nous éloigne trop du concert de mardi soir. Il est grand temps d'y revenir.

Accompagné par l'Orchestre Radio, sous la direction de M. Alfred Alessandresco, M. Sandu Albu joua mardi à l'Athénée Roumain trois grands concertos pour violon et orchestre, notamment le Concerto en mi majeur *de Jean Sébastien Bach, le* Concerto en ré mineur *de Beethoven et la* Symphonie *de Lalo! Il fut dans tous les trois morceaux non seulement d'une bonne exactitude technique, qui ne laissait voir ni de l'effort, ni de l'hésitation, mais aussi d'une sensibilité et d'une délicatesse qui sut*

avoir parfois assez de force pour Beethoven, assez d'éclat pour Lalo.

L'Orchestre Radio est un ensemble symphonique correct. Nous suivons avec plaisir ses concerts hebdomadaires donnés au poste Bucarest chaque mardi. Nous lui devons en outre quelques bonnes soirées musicales qui sans son concours n'auraient pas été possibles: tel le concert Erica Morini et surtout le concert Milstein. Au fait, pourquoi cet orchestre ne deviendrait-il une association musicale stable et pourquoi ne donnerait-il dans une salle quelconque un concert par semaine? Naturellement il devrait subir préalablement des sérieux remaniements. Jusqu'à l'automne, puisque la saison présente touche à sa fin, on a bien le temps de le faire. C'est une suggestion et c'est une espérance.

*

Décidément, le Concerto pour violon et orchestre *de Tchaïkovsky n'a pas de chance cette année à la Philharmonique. C'est pour la troisième fois, si nous ne nous trompons pas, qu'on l'inscrit dans son programme de cette saison. Mlle Irène Dubiska, violoniste polonaise, le joua jeudi soir. Les prédécesseurs furent son jeune compatriote Henryk Szeryng et la violoniste italienne, plus jeune encore, Wanda Luzzato. Ni l'un, ni l'autre ne nous avaient donné une exécution parfaite, bien qu'ils fussent tous les deux profondément sympathiques par leur jeunesse et par leur élan.*

Mlle Dubiska joua le Concerto *de Tchaïkovsky avec beaucoup d'application. Ce fut une exécution méritoire – mais est-ce bien suffisant pour justifier un*

long voyage? Nous avons chez nous quelques violonistes qui pourraient faire bien mieux et il ne faudrait pas les chercher trop loin. M. Theodoresco ou M. Caraş, pour ne pas quitter les éléments de la Philharmonique même, se seraient acquittés parfaitement d'une telle tâche. Mais on a le préjugé des noms inconnus et des solistes étrangers. Le reste du programme, au niveau musical et artistique du dirigeur: M. Egizio Massini. C'est bien une fin de saison. On le voit très bien et d'ailleurs on ne s'efforce pas de nous le cacher.

NIŞTE ALEGERI ... ŞI UN CANDIDAT
O scrisoare apocrifă, care ar putea fi autentică

Astăzi are loc la S.S.R. adunarea generală anuală, care – între altele – va vrea să decidă asupra câtorva noi candidaturi de membri.

Cu mari sacrificii şi numai în dorinţa de a le rezolva cetitorilor mei o informaţie preţioasă am izbutit să-mi procur din dosarul acestor alegeri, o piesă de extrem interes. Este vorba de o petiţie semnată de d. Const. Kiritzescu, cunoscutul cenzor general al culturii române.

Este această petiţie autentică? Nu ştiu. Tot ce pot face este să o dau publicităţii, semnând pentru copie conformă.

Iat-o:

Domnule Preşedinte,

Cu surprindere aflu că la alegerile de noi membri în Societatea Scriitorilor Români, alegeri ce

au loc astăzi, figurează între candidaţi un domn ce poartă numele meu.

Trebuie să fie la mijloc o gravă confuzie şi ţin să protestez în timp util ca nu cumva – din eroare – să ajung la situaţia regretabilă de a fi membrul unei societăţi, pe care încă din cea mai fragedă tinereţe am detestat-o cu tot ce era în mine spaimă de artă, groază de libertate şi iubire de virtute.

Mă îndeamnă la această precizare două raţiuni de ordin diferit.

Ca om metodic ce sunt, îngăduiţi-mi să le numerotez.

1. O raţiune de consecvenţă intelectuală. Cunoaşteţi desigur, domnule Preşedinte, sacra indignare cu care am avut cinstea să denunţ în repetate rânduri, literatura română.

Tot ce am putut face împotriva ei, am făcut. Nu mare lucru din nefericire, căci mi-au lipsit soluţiile radicale. Eu aş fi preconizat un incendiu general al bibliotecilor sau – pentru a suprima răul de la rădăcină – o mitralieră introdusă din timp la una din adunările dvs. Bunăoară la cea de azi

Mărturisesc cu regret că n-am găsit concursul necesar pentru a realiza asfel de soluţii totale. Suntem încă un stat lipsit de justă orientare culturală.

Dar, în aşteptarea unor zile mai bune, am dus singur lupta împotriva literaturii, mulţumindu-mă pentru moment cu măsuri provizorii şi parţiale.

Am eliminat-o din şcoală. Am rupt-o din mâna tinerelor generaţii. Am dat-o afară din biblioteci.

Sunt convins că n-aţi uitat, Domnule Preşedinte, fulminanta mea circulară din 1933, prin

care dezvăluiam turpitudinea poeţilor, prozatorilor şi criticilor români. Nici unul n-a scăpat. Îi luasem după catalog. De la Arghezi la Rebreanu, de la Camil Petrescu la Mircea Eliade, de la Ionel Teodoreanu la Gib. Mihăescu, de la Panait Istrati la Cezar Petrescu de la Hortensia Papadat Bengescu la F. Aderca – toţi, absolut toţi, tineri şi bătrâni, femei şi bărbaţi, morţi şi vii, toţi au intrat în răzbunătoarea mea socoteală.

Nu e un singur membru al Societăţii dvs., Domnule Preşedinte, nu e unul singur pe care să nu-l consider pernicios sănătăţii morale a naţiei.

Şi într-o astfel de tovărăşie compromiţătoare vreţi dvs. să mă înglobaţi? Nu, de o mie de ori nu!

E o maşinaţie, în care nu mă voi lăsă prins.

Să nu credeţi că nu înţeleg manevra aceasta. Sunt anumite persoane care, speriate de viguroasa mea acţiune pentru moralizarea literaturii, s-au gândit să-şi asigure complicitatea mea introducându-mă în Societate, pentru ca astfel, la adăpostul numelui meu să continue în lbertate opera lor de corupţie.

Ei bine, se înşală. De pe acum şi pentru a spulbera orice vană aşteptare, afirm că voi continua cu şi mai mare furie lupta pentru virtute.

Am intenţia de a pune bazele unei asociaţii noi, care va purta frumosul nume de „Liga contra cetitului" şi nu mă îndoiesc că ea va trezi în opinia noastră publică, ameţită de abuzul de cultură, o sănătoasă reacţiune de analfabetism curat, puternic şi virtuos.

Aceasta ca să se ştie.

2. În al doilea rând, Domnule Preşedinte, există o raţiune de prudenţă, care face candidatura mea imposibilă.

Să presupunem că aş avea vanitatea sadică de a fi primit în S. S. R.

Să presupunem că eu – directorul general al moralei publice din România, eu, bărbatul serios care şi-a făcut din virtute o profesie – aş avea acest viciu, această aberaţie, acest sadism de a năzui să ajung membru al Societăţii Scriitorilor.

Ei bine, credeţi-mă vicios, dacă vreţi (mă aştept la orice din partea unui scriitor), dar de ce să mă credeţi naiv?

Cun vă imaginaţi că după ce i-am prigonit pe fiecare în parte şi pe toţi la un loc, eu aş avea naivitatea să solicit scriitorilor un vot?

Scriitorii sunt şi ei o breaslă. Breaslă pe care eu am toată bunăvoinţa de a o extermina, dar care din păcate pentru moment există. Nu pot bănui, nu pot spera, că această breaslă nu are şi ea – ca toate breslele – un simţ de solidaritate.

Nu pot bănui că oameni pe care i-am denunţat cu toată puterea şi prestigiul funcţiei mele publice, vor uita că i-am insultat în ceea ce pretid ei că este arta lor, vocaţia lor şi raţiunea lor de a trăi.

Cui să solicit eu votul, domnule Preşedinte? Lui Tudor Arghezi? Lui Liviu Rebreanu? Lui Camil Petrescu? Lui Cezar Petrescu? Lui Ionel Teodoreanu? Cui?

Mă uit pe lista membrilor dvs. şi nu văd pe nici unul, care – fie şi din neglijenţă, fie şi din sceptcism – să voteze pentru mine.

O singură posibilitate ar mai fi: să voteze din ironie.

Dar declar sus şi tare că ironia este un ce subversiv, pe care am refuzat totdeauna să-l înţeleg sau să-l admit.

Pentru toate aceste consideraţiuni, domnule Preşedinte, veţi înţelege că persoana mea, activitatea mea, misiunea mea sunt incompatibile cu Societaea Scriitorilor Români şi că petiţiunea ce v-a fost supusă spre aprobare nu poate să fi fost semnată decât ori de un impostor ori de un glumeţ.

Pentru a fi impostor, nu am destul curaj – pentru a fi glumeţ, nu am destulă fantezie.

Vă rog să credeţi în sincera aversiune pe care o păstrez breslei dvs. literare.

(ss)Const. Kiritzescu

p. conformitate

Mihail Sebastian

ION CĂLUGĂRU: *COPILĂRIA UNUI NETREBNIC*

Trebuie să despărţim *Copilăria unui netrebnic* de tot restul operei de până azi a d-lui Ion Călugăru. E o carte pe care a scris-o cu toate resursele d-sale de scriitor, dar limpezite, puse în ordine, simplificate.

D. Călugăru era, până la această ultimă carte, un prozator tumultos, febril, inegal, împărţit între un lirism uneori despletit şi între un simţ de satiră aproape totdeauna crispată. Patetic şi caricatural, scrisul său avea o tensiune nervoasă care ne obosea prin propriile lui excese. Erau ridicări şi depresiuni subite în acest scris copleşit de lacrimi şi grimase.

Toate cărţile sale ne lăsau un sentiment de artificiu şi – în anumită măsură – de nesinceritate, prin tonul lor persiflant, prin ironia lor seacă, prin humorul lor mecanic, toate insuficiente pentru a masca o dezolare latentă, incurabilă. D. Călugăru era un scriitor trist, care se amăgea şi ne amăgea prin volubilitate. *Omul de după uşă* şi *Don Juan Cocoşatul* sunt cărţi volubile.

Nu trebuie să fiu rău înţeles. Aproape tot ce a scris acest scriitor este interesant. Pe harta literaturii noastre el ocupă un loc propriu. Dar scriitor „interesant" nu e totuna cu un scriitor mare. Aş spune chiar dimpotrivă – dacă aţi vrea să primiţi acest paradox. În fond, artificiile sunt totdeauna mai „interesante" decât viaţa. Preţuiam tot ce era nou, cutezător, personal, în opera d-lui Călugăru, dar o preţuiam oarecum ca pe o curioasă experienţă literară, care ne intriga prin elementele ei complexe. *Copilăria unui netrebnic* însă nu este o carte „curioasă", „interesantă" sau „originală". Este pur şi simplu o mare carte liniştită. Ea nu ne intrigă, nu ne bruschează, nu ne surprinde – dar ne cucereşte prin puterea ei simplă de a trăi viaţa şi de a o exprima.

Copilăria unui netrebnic e romanul unui târg moldovenesc. Un roman de savoare folclorică, prin lumea pe care o prezintă şi prin viziunea ei originară ce-şi are rădăcinile într-o sensibilitate de copil, care pentru prima oară se deschide în faţa existenţei.

Târgul propriu-zis este un mediu variat, plin de culoare, plin de pitoresc, o lume închisă, trăind cu superstiţiile ei de veacuri, cu legendele ei locale, cu atmosfera ei morală foarte tenace, cu dramele ei de

moarte, de iubire, de foame. Este un mediu de ghetou evreiesc, cu infiltraţii ţărăneşti – infiltraţii în limbaj, în moravuri, în fel de a privi şi înţelege viaţa. Amestecul este poate ciudat, dar el reprezintă o realitate minuţios şi profund cercetată.

Acest mic târg evreiesc din *Copilăria unui netrebnic* are duble rădăcini iudaice şi moldoveneşti. Este ceva rural în existenţa lui, o anumită apropiere de pământ, de peisaj, de animale şi plante, ceea ce dă întregii cărţi un gust viu, senzual, plin.

Este de remarcat vigoarea plastică pe care o au în *Copilăria unui netrebnic* faptele simple de viaţă: lumina zilei, întunericul nopţii, ploaia, anotimpurile. Toate cresc cu o realitate, cu o plinătate senzorială, cu o bogăţie de culoare şi de sunet, ce sunt cu adevărat de sursă folclorică. Mi-ar fi greu să citez (pentru că aproape totul trebuie să fie reţinut şi citat din această carte), dar lectorul va reciti începutul capitolului al patrulea, până la pagina 113 şi va observa până la ce preciziuni de senzaţii este evocată o ploaie, ca un început de potop.

Sunt foarte mulţi oameni în cartea d-lui Călugăru, ca şi în cărţile sale anterioare. Dar, în timp ce altă dată ei se pierdeau într-un fel de negură, de unde era foarte greu să-i desprinzi ca existenţă individuală, aici fiecare personaj este diferenţiat văzut, conturat. Nu este nici o apariţie nesemnificativă în galeria eroilor săi. Fiecare aduce o comedie proprie sau o dramă proprie – şi de multe ori ajunge o singură trăsătură, o singură notaţie, pentru a realiza convingător un tip, o prezenţă. Nu vorbesc numai despre personajele care ocupă planul întâi al cărţii.

Vorbesc despre siluetele episodice, despre apariţiile secundare, despre vocile care se pierd în rumoarea, în mişcarea, în aglomerarea întregii opere. Este vorba despre Caceabule – figură de un tragic concis şi burlesc – este vorba despre învăţătorul Peisich, comică şi sinceră siluetă de apostol al meseriei lui, este vorba despre Saniil Căruceru, despre comisarul Precup, despre Strul Purţache, Moişă Lungu, Mochi Ciucălău, Iordache Mantu, Baba Clonţ, Nuţa Cârna.

Trecerea lor prin carte este – s-ar zice – întâmplătoare, dar de neuitat.

Ultima lecţie pe care o ţine Peisich cu desculţii lui elevi îmi aminteşte, prin emoţie, o ultimă lecţie a lui Alphonse Daudet, din *Lettres de mon moulin*. Apropierea poate să vi se pară riscantă (căci atmosfera celor două cărţi este aşa de profund diferită), dar nicăieri în altă parte n-am găsit această melancolie înfrântă a profesorului care e smuls din mijlocul clasei lui.

Fac rău că mă refer la anumite momente ale romanului d-lui Călugăru. Fac rău, fiindcă orice preferinţă însemnează o nedreptate faţă de lucrurile rămase nemenţionate. Adevărul e că nu am rezerve (şi asta nu mi se întâmplă prea des), nu am nici un fel de rezervă în adeziunea mea la această carte, adeziune care este emoţională înainte de a fi critică, dar adeziune care rezistă celei mai severe şi mai cumpănite cercetări.

Sinceră, fără impudoare, *Copilăria unui netrebnic* îmbrăţişează viaţa în cele mai delicate procese ale ei – naştere, pubertate, iubire, moarte – şi străbate până în regiuni de conştiinţă pe care numai o

intuiţie de mare artist le poate aborda fără a cădea în grotesc, în trivial sau în vulgaritate.

Dacă aş face istorie literară, aş observa că ceea ce distinge îndeosebi *Copilăria unui netrebnic* în literatura noastră este faptul că pentru prima oară realizează, cu adâncime dar şi cu naturaleţă, o conştiinţă de copil. Copii se găsesc destui în romanele noastre. Ei au graţie în cărţile d-lui Ionel Teodoreanu, au ingenuitate în paginile d-lui Arghezi, au un fel de gravitate retorică în literatura d-lui N.D. Cocea (*Fecior de slugă*) sau a d-lui G.M. Vlădescu (*Moartea fratelui meu*), au nu ştiu ce lirism romanţios şi excesiv -sub condeiul d-lui G.M. Zamfirescu sau al d-lui I. Peltz – dar în toate aceste variante descoperi mâna omului matur care îi regizează, îi conduce, îi comentează.

Toată viaţa din cartea d-lui Călugăru e trăită, văzută, simţită prin conştiinţa unui copil. Este de aceea un sentiment de mirare, de-a lungul întregului roman, în faţa tuturor lucrurilor ce se întâmplă şi a tuturor oamenilor ce trec. Este senzaţia de a descoperi pentru prima oară moartea, toamna, ploaia, de a vedea pentru prima oară lumina, culorile, de a auzi întâia dată sunetele, strigătele.

Nici un clişeu, nici o convenienţă, nici o obişnuinţă. Totul este simţit, direct, ca şi cum s-ar fi spart cu violenţă crusta ce acoperă lucrurile, lăsându-le astfel deschise până la fibrele lor cele mai intime, până la rădăcina lor de nervi şi de sânge.

Este o carte feerică şi exactă. Exactă prin puterea şi plasticitatea notaţiei. Feerică, prin elementele ei de vis şi legendă.

Recitesc ce am scris şi mă îngrijorează tonul apologetic al cronicii mele. Îmi veţi face dreptatea de a recunoaşte că nu l-am întrebuinţat prea des în scrisul meu. Dar *Copilăria unui netrebnic* este o apariţie de excepţie! împreună cu *Huliganii* d-lui Mircea Eliade, cu *Întâmplări în irealitatea imediată*, a d-lui M. Blecher şi cu *Femeia sângelui* meu a d-lui Celarianu e tot ce am cunoscut mai frumos în literatura noastră din acest an.

Restul este bun, interesant sau mediocru, dar în nici un caz de aceeaşi valoare ca cele trei opere mai sus citate.

LA SEMAINE DU LIVRE

La Semaine du livre, qui commence demain, ne représente pas chez nous une trop vieille tradition. Elle ne date que de 1933. C'est donc notre quatrième semaine du livre que nous nous préparons à inaugurer demain. Pourtant, bien que cette fête soit assez récente, elle a réussi à vaincre cette indifférence ennuyée, dont on regarde d'habitude les problèmes de la vie littéraire, et elle a surtout réussi de devenir un véritable événement, attendu avec curiosité et avec intérêt non seulement par les gens de métier, mais aussi par le grand public!

Autrefois, à partir du mois d'avril il n'y avait plus de saison littéraire. Les éditeurs fermaient presque leur boutique, les libraires chassaient les livres de leur vitrine et mettaient à leur place des

articles de sport. On aurait dit que fatigué d'un long abus hivernal d'intelligence, le public se hâtait de retrouver sa santé morale par l'oubli.

Si la lecture est réellement un „vice impuni", comme le prétend Valery Larbaud, on peut dire tranquillement que notre public n'a jamais souffert de ce vice. C'est un public sobre et vertueux. Est-il moins vertueux depuis 1933? La „semaine du livre", qu'on fête chaque année avec tant d'éclat, a-t-elle réussi de le corrompre un petit peu? A-t-elle réussi de lui donner le goût dangereux de la lecture? Je ne sais pas. Pour savoir en quelle mesure la semaine du livre a contribué au progrès de la lecture et à la diffusion de la littérature roumaine, il nous faudrait une statistique. Il nous faudrait savoir les chiffres de la vente de nos livres avant et depuis 1933. Nous n'avons pas ces informations. Personne n'a pensé les calculer. Est-ce de la paresse, est-ce de l'indifférence ou bien, ce qui est plus probable, ce n'est que de la crainte?

Pourtant, même dans l'absence d'une information précise, nous pouvons nous rendre compte qu'il y a quand même quelque chose de changé dans le destin du livre roumain. Vous n'avez qu'à regarder les vitrines, les affiches, les réclames. Notre littérature ne connaissait pas autrefois cet air de fête, ce rythme vivant, cette décision de lutter et de vaincre.

Chaque éditeur s'estime obligé d'offrir pour la semaine du livre des nouvelles œuvres, des nouvelles éditions. Chaque libraire se fait un devoir de mettre le livre roumain en évidence, de le présenter dans un

cadre plus digne, plus attrayant, plus neuf. Et si les écrivains acceptent de rester des heures entières à l'exposition du livre et s'ils acceptent de donner des centaines d'autographes, ce n'est certainement pas par vanité (car cette opération est plutôt fatigante et un peu pénible), mais uniquement par dévouement. Tant de travail, tant d'énergie, tant d'initiative ne peuvent rester à la longue sans résultat. La semaine du livre doit devenir une victoire de l'esprit et elle le deviendra.

ADRIENNE LECOUVREUR *À L'OPÉRA ROUMAIN. LE RÉCITAL NADIA CHEBAP. LA PHILHARMONIQUE*

Mme Florica Cristoforeano est sans doute une remarquable artiste d'opéra. Nous le savions fort bien et nous étions contents toutes les fois qu'elle revenait sur la scène de l'Opéra Roumain. Mais était-il bien nécessaire pour faire valoir ses qualités vocales et son talent dramatique, était-il bien nécessaire de recourir à Adrienne Lecouvreur, *ouvrage d'une parfaite médiocrité et dépourvu de tout intérêt musical ou artistique? C'est de l'argent gaspillé et c'est du temps perdu.*

Il y a certaines œuvres qui s'imposent par leur valeur d'ordre historique. Elles occupent dans l'évolution d'un genre d'art une place qu'on n'a pas le droit d'ignorer. On peut ne pas aimer la musique d'un Verdi ou d'un Puccini, mais on est quand même

obligé de la connaître. Une institution dont le premier rôle est de faire l'éducation musicale du grand public a l'obligation de présenter une telle musique, même si c'était à contre-cœur. Mais ce n'est pas le cas de cette banale Adrienne Lecouvreur *et de son auteur. Heureusement, Francesco Cilea ne représente rien dans l'histoire de l'opéra et son manque de valeur artistique est égal à son manque de signification historique.*

Nous n'avons aucune exigence déplacée. Nous ne demandons pas à la direction de l'Opéra de limiter son répertoire à Mozart, à Beethoven, à Wagner, à Debussy, à Richard Strauss et à Stravinsky. Nous savons fort bien que ses obligations sont bien plus larges et bien plus variées. Mais un répertoire éclectique ne veut pas dire un répertoire sans directive, sans critère et sans choix. Il n'y a aucune raison qui puisse justifier la première de dimanche. Mme Cristoforeano chante fort bien, ses qualités sont de premier ordre, mais nous aurions préféré qu'elles fussent mieux employées.

Mmes Marie Snejina, Eugénie Babad, Zoe Corfesco, MM. Stefanesco-Goanga, Secareano, Mircea Lazăr, Nanu, avec des mérites inégaux, ont complété un ensemble dévoué qui ne pouvait pourtant pas sauver le spectacle. M. Alessandresco a dirigé avec beaucoup de résignation une musique plate, vide et inutile.

*

Mardi soir, à la Salle Dalles, Mme Nadia Chebap nous a offert un récital de piano, intéressant surtout par la variation du programme: Bach,

Brahms, Chopin, Stravinsky. Le jeu de Mme Chebap est correct, juste, et didactique. On reconnaît sans difficulté la touche exacte et froide du professeur. On reconnaît aussi cette sûreté un peu terne, un peu indifférente, qui vous rappelle la classe, l'école, le travail. Tout cela est très honorable et nous avons écouté le concert sans émotion, mais avec beaucoup d'estime. Mme Chebap a fait peut-être un choix qui dépassait ses moyens d'expression en jouant les variations de Brahms sur un thème de Händel.

Le souvenir de Claudio Arrau, qui avait joué sur la même scène le même morceau, il y a quelques mois, était bien difficile à surmonter. Arrau lui-même n'en fit pas la meilleure pièce de son programme, mais son éclat, sa clarté, sa vivacité étaient de beaucoup supérieurs à l'interprétation de mardi soir. Il ne faut pas risquer des telles comparaisons.

Nous avons de l'estime pour l'effort et le travail de Mme Nadia Chebap, mais son jeu, qui manque surtout de relief, ne convient pas aux variations de Brahms et il ne peut convenir non plus aux trois mouvements de Petrouchka *de Stravinsky. La complexité dramatique de ses trois mouvements, leur richesse de rythme, leur abondance orchestrale découragent forcément une interprète si placide. Par contre, Mme Chebap a eu quelques moments plus heureux en jouant du Bach et du Chopin.*

*

Puisque nous sommes à la fin de la saison, puisque le public est indifférent, puisque l'orchestre est fatigué, puisque tout le monde attend le repos, le départ et les vacances (les vacances artistiques

commencent chez nous très tôt et finissent très tard), puisque la salle de l'Athénée est vide, pourquoi la Philharmonique ne nous donnerait-elle pas, pour nous divertir et surtout pour se divertir, pourquoi ne nous donnerait-elle pas un concert symphonique avec le concours de M. Grigorash Dinico? L'idée est excellente. Elle est simple, elle nous amuse, elle est commode. On a bien eu un concert Johann Strauss – il est juste d'avoir un concert Dinico. M. Dinico nous est sympathique. Nous l'écoutons avec le plus sincère plaisir quand il dirige son délicieux orchestre national. Personne ne sait jouer avec plus d'esprit, avec plus de verve les romances, les airs populaires, les chansons tziganes. Mais c'est justement parce que nous l'estimons dans ce qu'il fait de mieux, que nous regrettons pour lui et pour nous son apparition à l'Athénée comme soliste de la Philharmonique. Il avait l'air gêné et il n'a pas trouvé sa belle sincérité dégagée, simple et spirituelle de toujours. ...Et pourquoi, pour qui, pour quelle raison joue-t-on le concert de Wieniawski?

*La question n'est pas pour M. Dinico, qui fait probablement ce qu'on lui demande, mais pour M. Ionel Perlea, le dirigeur du concert, qui n'a pas le droit de nous engager dans une telle aventure musicale, assez innocente, mais non dépourvue de signification. Nous n'avons non plus compris la raison pour laquelle M. Perlea a tenu à diriger l'*Ouverture académique *(pas si académique que ça!) de Brahms. Il s'est rattrapé heureusement dans la seconde partie du programme en dirigeant, parfois d'une manière admirable, la* Symphonie fantastique

de Berlioz. Brahms, Wieniawski et Berlioz – voilà un programme qui ne manquait pas de pittoresque.

ZIUA CĂRŢII

După patru ani de la prima ei sărbătoare, ne este poate îngăduit să fim mai puţin festivi în cuvinte şi mai precişi în exigenţe.

Ziua cărţii nu poate fi un simplu prilej de solemnităţi – fie ele de strălucirea celei care a vut loc ieri dimineaţă la Şosea.

Ziua cărţii trebuie să ne oblige a gândi încă o dată cu tot curajul şi de a le formula cu toată sinceritatea, problemele cărţii româneşti.

Există înainte de orice o problemă, care se rezumă statistic, în două cifre: la o populaţie de 18 milioane de locuitori, cifra medie a cumpărătorilor de carte este de 5000.

Procentul e dezolant. El indică o adâncă prăpastie între marile mulţimi şi între regiunile superioare de gândire, de sensibilitate şi de artă ale societăţii noastre.

Ar trebui să se înţeleagă – şi scriitorii sunt cei dintâi obligaţi a o face – că nouă nu ne trebuie măsuri de asistenţă, de filantropie şi de graţie. Singura soluţie posibilă este ca scrisul să devină o funcţiune vie, cu independeţa ei morală, cu autonomia ei materială, cu orgoliul ei.

Atunci când un scriitor se poate sprijini pe cetitorii săi – şi numai pe ei – el devine un element de

libertate, de control şi de curaj de care o societate demnă nu se poate dispensa, fără a-şi pierde mândria.

Un scriitor care ar avea conştiinţa de a vorbi nu pentru 3000 de lectori mai mult sau mai puţin indiferenţi, ci pentru 30 mii de spirite atente şi active ar reprezenta o extraordinară forţă de acţiune, de generozitate, de viaţă.

Aceşti 30.000 de cetitori trebuie să-i găsim cu orice preţ, cu orice efort.

Ziua cărţii trebuie să fie nu o zi de melancolie, în care să recapitulăm toate necazurile şi dezamăgirile noastre, ci o zi de afirmaţie îndţrjită.

LUNA BUCUREŞTILOR

Trei ore, cât am stat în noul parc de la Şosea, n-au fost de ajuns, pentru a privi cu de-amănuntul lucrările făcute.

Dar impresia de ansamblu este admirabilă. Mult spaţiu, multă lumină, o încântătoare simplicitate de linii, o frumoasă şi odihnitoare prietenie între peisaj şi clădiri.

Te întrebi când a crescut, de unde a crescut acest mic oraş alb, care îţi dă impresia că te afli undeva departe de Bucureşti, într-un mic port, pe ţărmul unui golf albastru, cinematografic de frumos.

E în totul o lărgime de vedere, un simţ de simetrie, un fel generos de a construi deschis, liber ... Nimic meschin, nimic zgârcit. Plante, apă, coloane albe, trepte larg coborâtoare – totul este odihnitor

pentru ochiul citadinului venit din capitala aceasta înghesuită, sufocată, care încearcă să cucerească puţin cer ici şi colo fără să izbutească totdeauna.

Din „Luna Bucureştilor" nu cunosc deocamdată decât decorul. Decorul e foarte frumos. Restul trebuie cercetat pe îndelete.

SPECTACOLELE VIENEZE

Nici una din cele două comedii jucate de actorii vienezi la Teatrul „Regina Maria" nu avea mare valoare. *Ping-pong*, un vodevil de rând, iar *Grosse Liebe*, o comedie sentimentală cu destule facilităţi de efect ... Totuşi, ambele spectacole mi s-au părut excepţionale. De mult. o reprezentaţie de teatru nu ne-a dat emoţia pe care am resimţit-o sâmbăta şi duminica trecută. E o senzaţie inimitabilă de natureleţă, de simplicitate de „*aisance*". Când se ridică cortina, glasul actorului nu ţipă, gestul nu loveşte, ritmul nu este împiedicat. Totul se desfăşoară uşor, ca în continuarea vieţii. Nu erau mari actori. O singură mare actriţă: Lilly Darvas. Ceilalţi, aparţii agreabile, fără nimic extraordinar. Însuşi domnul Hans Jaral (care a cunoscut un succes excesiv, e indiscret şi – pentru noi neplăcut) nu este decât un actor degajat şi simpatic.

Dar ce era categoric superior în cele două spectacole era spiritul de ansamblu, discreţia jocului, efortul tuturor de a întregi simfonic interpretarea.

Greşesc spunând „efort". Nu era nimic silit, nimic apăsat. Totul venea simplu cu acel aer de facilitate pe care îl au realizările gândite armonios.

Erau foarte mulţi oameni de teatru români în sală. Mă întreb dacă n-au plecat puţin stingheriţi acasă. Mă întreb dacă nu i-a întristat puţin (măcar atâta cât m-a întristat pe mine, care nu sunt om de teatru) impresia că între spectacolele vieneze şi cele bucureştene este o mare, mare distanţă.

Ce ne lipseşte nouă pentru a înfăptui un teatru de subtilitatea, de inteligenţa, de siguranţa acestuia?

Cred că nu ne lipsesc actorii şi nici banii. Nu e o chestiune de ordin material. E o problemă de stil şi de directivă.

DESTINUL *MARSEILLEZEI*

Ştiţi care a fost în decursul propagandei electorale imnul partidelor de dreapta? *Marseilleza*!

Îl cântau pentru a-l opune *Internaţionalei*. Batalioanele colonelului de la Rocque n-au găsit altceva mai reacţionar decât marşul revoluţiei de la 1789.

Contele relua după 146 de ani cântecul iacobinilor. Este o convertire întârziată.

Văd în acest fapt un întreg destin: destinul poziţiilor cucerite. Soarta lor este de a deveni cu vremea forţe de rezistenţă. Mersul înainte al lucrurilor este poate irevocabil şi, atunci, singura soluţie ce le mai rămâne oamenilor care sunt legaţi de trecut este

de a adopta cât mai târziu adevărurile pe care la început le-au refuzat.

Marseilleza, subversivul strigăt de arme, tunătorul apel de libertate devine după un veac şi jumătate imnul viconţilor împotriva iacobinilor.

Simbolurile îmbătrânesc şi ele, mai încet decât noi uneori, dar la fel de implacabil ca şi noi.

UN LIVRE DE POLÉMIQUE

M. Camil Petresco, l'auteur du Lit de Procuste *cette œuvre admirable qui marque dans la jeune histoire du roman roumain une nouvelle directive dans le sens de l'analyse psychologique, n'a pas toujours été l'écrivain serein que nous connaissons aujourd'hui.*

Esprit critique d'une remarquable clarté, tempérament combatif et inquiet, intelligence orgueilleuse et attisée par toute contradiction, par toute résistance, M. Camil Petresco a mené pendant une dizaine d'années un long combat littéraire, combat des plus acharnés et des plus vifs, par son ton, par son style, par sa décision, par son intransigeance. Dans les journaux et les revues, dont il était le collaborateur, et surtout dans les revues qu'il fondait et dirigeait lui-même (notamment dans l'inoubliable „Cité littéraire", à laquelle nous ne lui pardonnerons jamais d'avoir renoncé), M. Petresco faisait la critique du théâtre, la critique des livres, la chronique des événements culturels – et il la faisait

avec une rare franchise, avec un loyal manque de „prudence", avec une sincérité de pensée et de langage qui devaient lui gagner un grand nombre d'adversités et de rancunes.

À vrai dire, il n'était pas un critique commode. Sa façon de parler et d'écrire était brusque, sans détour, sans ménagements. Il dérangeait les opinions les plus solides, il froissait les réputations les mieux établies. Un certain manque personnel de souplesse rendait sa critique virulente et passionnée dans tout ce qu'elle affirmait et dans tout ce qu'elle niait. Aussi, cette activité critique réussit à la fin de l'engager dans une série retentissante de combats polémiques d'une violence que nous avons rarement connue, même dans une vie littéraire si peu docile que la nôtre.

Depuis 1930, M. Petresco renonça presque complètement à la critique. Était-ce de la lassitude? Était-ce du découragement? Non. Du moins, nous ne le croyons pas. L'écrivain abandonnait la polémique afin de se livrer à la construction d'une œuvre moins passagère et plus difficile. Le pamphlétaire devenait romancier. Il allait nous donner son premier roman en 1931, son second roman en 1933. Tous les deux furent des œuvres d'une valeur exceptionnelle et aujourd'hui il n'y a plus de doute sur leur place dans notre histoire littéraire.

Mais le critique Camil Petresco, le polémiste, le pamphlétaire, que devient-il? A-t-il pour toujours renoncé à ses brillants et périlleux exercices dialectiques? Reviendra-t-il un jour à ce jeu violent et subtil? Nous ne le savons pas. Mais ce que nous

savons c'est qu'il ne l'oublie pas et qu'il s'en souvient avec le sentiment d'avoir fait dans le passé une expérience très utile et très riche.

Cette expérience nous la trouvons résumée dans ses étapes les plus importantes, dans le nouveau livre de M. Camil Petresco Thèses et antithèses, *où il publie, après quelques années de silence, une partie de ses vieux articles et études critiques. Rarement un vieux livre a la chance et le pouvoir de garder un tel air de jeunesse et d'actualité. C'est un livre vivant, parfois injuste, parfois cruel, mais un livre de véritable passion critique.*

TUDOR ARGHEZI: *CIMITIRUL BUNA-VESTIRE*

D. Tudor Arghezi publică în *Cimitirul Buna-Vestire* o nouă serie de „tablete", pe care le romanţează şi mai puţin decât în cartea sa precedentă, *Ochii Maicii Domnului*.

Sunt câteva zeci de schiţe şi pamflete, grupate fără prea multă rigoare în jurul unui personaj destul de abstract, destul de schematic, pentru a servi de pretext celor mai felurite divagaţii. Pe un schelet de farsă – foarte simplu şi foarte rudimentar — se ridică o sumă de anecdote, comentarii, portrete, caricaturi, provocate mai mult de verva digresivă a scriitorului, decât de necesitatea intimă a operei. „Necesitatea intimă a operei" e prea mult spus. *Cimitirul Buna-Vestire* nu este o operă. Este o adunare de fragmente care – deşi strânse la un loc – îşi păstrează caracterul

autonom, individual, de bucăţi străine ce nu fuzionează.

E inutil să reluăm vechea întrebare, dacă d. Arghezi poate scrie un roman. Am certitudinea că nici nu vrea. Vrea astăzi mai puţin chiar decât voia anul trecut.

În *Ochii Maicii Domnului* începea a se distinge o construcţie de roman mai strânsă, mai organizată. Digresiunile erau însă numeroase, dar sub negura lor se desemnau câteva linii epice precise. Era acolo un sâmbure de poveste, era o dramă schiţată, erau câteva siluete individualizate.

Cu lucrarea pe care o publică astăzi, d. Arghezi renunţă la experienţa romanului. Efortul de a vedea unitar întreaga carte şi de a o scrie unitar este cu totul abandonat. Punctele de legătură între capitole sunt nesigure, neglijente, artificiale.

Din lipsă de stimă pentru un gen literar pe care niciodată nu l-a considerat drept un mod diferit de artă, sau din convingerea că „tehnica" şi „construcţia" unei cărţi sunt lucruri secundare, sau, în sfârşit, din plăcerea de a contraria orice formulă critică, d. Arghezi ne face impresia că nici nu s-a ostenit să dea tabletelor pe care le publică astăzi un minim de suită epică.

Volumul său este un dosar cu hârtii disparate. Aceste hârtii nu pot fi judecate în bloc. Ele trebuie cetite şi judecate aşa cum au fost scrise: fragmentar. Bucată cu bucată.

„O să scot un pamflet şi o să vă fac cu ou şi cu oţet", spune undeva eroul d-lui Arghezi. (Zic „erou" pentru că poartă nume şi pentru că toate disertaţiile cărţii lui îi sunt atribuite. In fapt, acest erou este o

ficţiune, fără consistenţă psihologică, fără viaţă interioară, fără realitate fizică. Singurul lucru care îl animă este strălucitoarea lui vervă.) Amenințarea este tradusă în fapt prin însăşi cartea de faţă, care într-adevăr e un pamflet – şi anume unul din cele mai tari pamflete scrise vreodată la noi.

Personagiile pe care le atacă d. Arghezi nu sunt greu de descifrat. Dacă autorul nu le dă numele, în schimb ne oferă suficiente indicii pentru a-l recunoaşte pe fiecare, fără greutate. Pentru aceasta, d-sa nu cruţă nimic: nici notorii defecte fizice, nici binecunoscute fapte de familie, nici detalii precise de culise. De obicei, când un scriitor întrebuinţează oarecari modele din viaţă, se sileşte a le travesti în anumită măsură. D. Anghezi nu vrea însă să atenueze în nici un fel loviturile sale polemice. Atacul e direct, făţiş, fără eufemisme.

Cartea sa este mai mult decât o carte cu cheie. Este o carte cu uşile gata deschise. De la prima pagină, de la primele trăsături, victima e identificată.

Nu vă voi spune cine sunt personajele care formează obiectul acestui pamflet. Este un oficiu de informaţie care nu intră în atribuţiile mele critice. Dar cine va ceti cartea va fi edificat. Nu va trebui să dezlege nici o enigmă: paginile sunt transparente.

Dar lăsând acest punct de vedere mai mult gazetăresc decât literar, trebuie să observăm violenţa verbală a cărţii d-lui Arghezi. Un vocabular vehement, culori strigătoare, imagini de o rară brutalitate, un fel sălbatec de a spune tuturor lucrurilor pe nume – cu nu ştiu ce voluptoasă decizie de a rupe orice rezervă, de a călca orice reticenţă, de a merge până la cele mai interzise expresii (interzise nu

de prejudecata literară, dar de sentimentul că de la un anumit moment mai departe, cuvintele se sparg prin exces şi nu mai spun nimic), un joc permanent de aluzii, o ploaie de epitete, un val de adjective pălmuitoare, zguduitoare...

Să rezum? Nu se poate.

Să citez? Nu îndrăznesc.

Nu îndrăznesc, nu atât din jenă (căci – vechi cetitor al lui Rabelais – am oarecare antrenament şi destulă rezistenţă), dar mai ales din teama de a nu falsifica, prin câteva exemple izolate, lucruri care nu pot fi înţelese şi acceptate – dacă într-adevăr pot fi înţelese şi pot fi acceptate – decât cu verva brutală a autorului lor.

Se înţelege că d. Arghezi adaugă totdeauna acestui limbaj excesiv şi uneori monstruos prin precizie, îi adaugă – zic – toate nuanţele primejdioase şi subtile ale artei sale de a scrie. Jocul sintaxei (şi există o sintaxă argheziană) intervine adesea pentru a salva la timp – într-o perfidă abstracţie – o rituoasă pornografie.

Cartea d-lui Arghezi ridică o întrebare dintre cele mai ciudate. E vorba despre raportul dintre lirism şi pamflet.

Acest raport există. Nu o dată un mare liric a fost în acelaşi timp şi un mare pamfletar. Victor Hugo este cel mai elocvent exemplu. În literatura noastră Eminescu ne surprinde cu acelaşi straniu aliaj. Să fie resorturi comune care comandă, la poluri opuse de sensibilitate, şi lirismul, şi violenţa? Să fie un necesar contrast psihologic între serafic şi abject, între pur şi impur, între lumină şi întuneric?

Explicaţia, recunosc, ar fi simplă şi de anumit gust romantic. Totuşi ea mi se pare, în anumită măsură, justă. Nu văd altă punte de trecere între *Creioanele* d-lui Arghezi şi între *Blestemele* d-sale, după cum nu văd altă legătură între *Luceafărul* lui Eminescu şi între poemele sale lubrice, rămase până azi în manuscris.

Zonele de simţire şi de expresie pe care le străbate un poet sunt complexe şi ele se aşează de multe ori între extreme.

Pamfletul pentru d. Arghezi este desigur un tot atât de organic mod de expresie, cât îi este elegia sau psalmul. Cetitorul trebuie să primească această lege de mari şi uneori derutante contraste.

Cu această remarcă nu punem capăt reflecţiilor pe care noua carte a d-lui Arghezi ni le impune. În definitiv, un volum de Tudor Arghezi ne interesează nu numai prin el însuşi, ci prin felul în care se integrează în ansamblul operei. El ne aduce câteva noi elemente pentru înţelegerea stilului arghezian şi ne oferă perspective mai largi, în care ar trebui să revedem etapele sale literare anterioare.

S-a vorbit foarte mult despre lirica d-lui Arghezi. Este poate timpul să ne apropiem de satira d-sale. *Cimitirul Buna-Vestire* este un prilej.

LES ÉCRIVAINS SE LAMENTENT!

Depuis quelques jours, notamment depuis l'inauguration du Mois du livre, on voit partout, dans

les journaux et dans les revues, de longs articles indignés sur le sort des écrivains, sur leur misère, sur leur triste destin. Je ne peux lire ces lamentations sans une certaine gêne. Il y a là un manque d'orgueil et de fierté qui est décourageant quand il s'agit d'une classe d'intellectuels et d'artistes. Plus de tenue, plus de discrétion et aussi plus de fermeté seraient sans doute nécessaires.

„Les écrivains – écrit un journaliste – tels qu'ils sont, mal vêtus, affamés, usés par la maladie..." Je vous demande pardon, mais cette plainte me paraît plutôt pénible, même si elle est juste, même si elle sincère. On dirait qu'elle veut gagner la compassion publique et qu'elle veut forcer la larme du bourgeois. C'est du mélodrame et c'est de la mauvaise littérature.

Je sais bien que le métier littéraire est un dur métier et que les conditions matérielles de l'écrivain sont assez tristes. Je sais bien qu'on ne peut se risquer – et on n'en a pas le droit d'ailleurs – à accepter la situation telle qu'elle est. Mais il ne faut pas se lamenter. Il faut lutter. C'est plus digne, c'est plus propre et c'est plus sûr. Avec la mentalité actuelle de lamentation et de philanthropie, nos hommes de lettres n'aboutiront à rien. Ils n'ont pas la juste et claire conscience de leurs problèmes d'organisation professionnelle et ils ne savent pas encore formuler avec décision leurs revendications d'ordre pratique.

N'est-il pas grotesque de voir s'engager un formidable débat sur la question de savoir si les écrivains auront ou n'auront pas l'entrée libre à

l'exposition, s'ils payeront ou ne payeront pas les douze lei d'entrée? La discussion est d'un comique touchant et il faut vraiment croire que les écrivains sont des grands naïfs, puisqu'ils peuvent mettre tant d'indignation dans une histoire à tel point dérisoire.

Pourquoi ne peuvent-ils hélas! défendre avec la même énergie, avec la même violence, avec la même dignité leurs vrais et grands intérêts? Pourquoi ne peuvent-ils organiser une fois pour toutes leur travail, le régime du livre, le problème des bibliothèques, la question des œuvres classiques, exploitées sans aucune responsabilité – ni morale, ni matérielle – par les éditeurs? Pourquoi ne peuvent-ils résoudre les questions grandes ou petites qui sont en rapport direct avec le contrat d'édition, avec le contrôle du tirage, avec la diffusion du livre?

Je ne sais pas si c'est le courage qui leur manque, mais ce qu'ils n'ont certainement pas c'est le sentiment de constituer une profession, consciente de sa force, de ses droits et de ses devises. Se lamenter est évidemment plus simple...

LE DERNIER CONCERT DE LA PHILHARMONIQUE

Quelques auditeurs, dont il faut admirer la persévérance résignée et le dévouement qui ne fléchit pas, ont écouté jeudi soir, dans une salle presque vide, le dernier concert de la Philharmonique. C'est bien la fin. Dès que le mois de mai arrive, notre

public, fatigué par son excès d'activité intellectuelle, par ses abus artistiques, malade d'avoir trop lu et trop pensé, exténué de littérature, de peinture et de musique, se dépêche de prendre des justes et longues vacances, car rien n'est plus dangereux que l'abus de l'intelligence et de l'esprit. Les salles d'exposition sont désertes, les théâtres jouent pour cinq spectateurs endormis, les librairies, une seconde agitées par la Semaine du livre, rentrent dans un profond sommeil, les concerts, quand ils ont le courage héroïque de continuer, restent sans auditeurs, sans écho... C'est bien la saison morte qui commence, qui a déjà commencé.

Pourtant, malgré cette atmosphère d'ennui et de lassitude, ce dernier concert symphonique ne fut pas un des moins intéressants que la Philharmonique nous ait donnés cette année. M. Nonna Otesco le dirigea avec une surprenante aisance et il réussit parfois (surtout dans la Symphonie *de Chausson) de nous donner une exécution qui ne manquait pas de nuances. Avouons que de tous les dirigeurs de notre orchestre il n'y a que deux dont l'activité est suivie avec confiance: M. Georges Georgesco (quand il veut travailler sérieusement – car il ne le veut pas toujours) et M. Ionel Perlea. Les autres ont de l'application, de la bonne volonté et leurs efforts nous sont sympathiques, mais la mission d'art d'un chef d'orchestre est quand même trop complexe pour que les bonnes intentions suffisent. M. Otesco nous donna jeudi soir un de ses meilleurs concerts et sa baguette eut à certains moments une autorité et en même temps une souplesse que nous ne lui connaissions pas.*

Le soliste du concert fut M. Theodoresco, premier violon de la Philharmonique. C'est un artiste sérieux, honnête, sobre, qui possède des solides qualités techniques. S'il n'a pas cette inspiration musicale, ce sens profond, cette fugue et cette flamme, qui font qu'un bon instrumentiste soit un grand musicien, il a par contre une sûreté, une maîtrise, une science du jeu, grâce auxquelles M. Teodoresco figure parmi les éléments les plus utiles de notre vie musicale. Il aime travailler et son activité dans l'orchestre philharmonique et en dehors de son cadre, représente un travail suivi, organisé, réfléchi. Nous n'avons pas oublié le cycle complet des sonates de Beethoven qu'il avait exécuté l'année passée accompagné dans cette belle tâche par M. Filionesco. Cette année il continua par les trios de Beethoven, qu'il nous présenta en quatre séances, toujours avec M. Filionesco, auquel s'est ajouté M. Sarvas.

Chef d'un quatuor qui porte son nom, M. Theodoresco est un des animateurs les plus actifs de la musique de chambre, si délaissée, si ignorée par nos institutions musicales officielles.

À sa première place dans l'orchestre de la Philharmonique, dans les récitals personnels, dans les ensembles de musique de chambre, dont il fait partie, au poste de T. S. F., partout, M. Theodoresco reste toujours le même artiste qui nous impose par la probité de son travail. Plus d'une fois, son violon a l'occasion de se détacher de l'orchestre et d'affirmer sa présence. Vous vous souvenez sans doute Une vie de héros, *le poème de Richard Strauss, exécuté il y a quelques semaines sous la direction de M. Georgesco.*

Ce fut un beau succès et M. Theodoresco y était pour quelque chose.

Si nous nous rappelons tout cela, c'est pour nous dire combien nous avons trouvé juste que le rôle de soliste du dernier concert de la saison lui fut réservé. M. Theodoresco est l'égal de bien de violonistes qui furent les hôtes de la Philharmonique rien que grâce à la fausse gloire d'un nom étranger.

Il joua jeudi soir le Concerto en mi mineur pour violon et orchestre *de Nardini. Il le joua avec une netteté très opportune et avec une bonne rareté. Il le joua sans cet éclat, que nous aurions peut-être voulu, sans cette grâce scintillante, de style mozartien, qui irait si bien à Nardini. Il y a quelque chose de terne et d'impersonnel dans le jeu de M. Theodoresco, ce qui n'empêche pas notre estime pour son travail.*

Tamara, *le poème symphonique de Balakirev, compléta la première partie du programme. C'est une œuvre remarquable par sa richesse de mélodie et de rythme, une œuvre nourrie par des généreuses sources folkloriques. Nous l'avons écouté avec plaisir, essayant d'imaginer tout ce qu'une interprétation inégale et parfois confuse ne nous révélait pas directement.*

Par contre, l'exécution de la Symphonie *de Chausson (à l'exception d'une erreur pénible au milieu du dernier mouvement) fut d'une bonne qualité, comme nous l'avons déjà dit au commencement de notre article. M. Otesco fut autoritaire et sensible, juste et nuancé et l'orchestre le suivit d'une façon heureuse. Ce fut d'ailleurs la plus belle partie de ce programme qui*

avait la charge un peu solennelle de marquer la fin d'une saison musicale.

UN NOU IMPERIU

Scepticismul are voie să surâdă, dar nu să ignoreze.

Ultima fază a războiului african s-a desfăşurat într-un ritm pe care nimeni nu-l aştepta. Poate nici italienii. Armata a învins geografia. Mitraliera a fost mai puternică, decât rezistenţa oarbă şi inertă a pământului.

Care va fi soarta noului imperiu constituit deunăzi la Roma, printr-un decret lege?

Un imperiu implică ideea de durată şi de echilibru. Imperiul fascist vine într-un veac de durată şi de panică. E o formulă care şi-a greşit secolul. Cu o sută de ani în urmă un imperiu ar fi fost posibil. Cu o sută de ani mai târziu, poate că va mai fi. Astăzi însă, când suntem într-un proces de descompunere istorică, imperiul este ori o formulă întârziată, ori una prematură.

Cine poate vedea mai departe de 1940? Cine poate spune ce va supraveţui deznodământului pe care într-un fel sau într-altul îl simţim apropiat?

Războiul cel mare a doborât în chip firesc, în chip reflex, trei imperii.

Imperiul nu suportă înfrângerile. Într-asta constă şi splendoarea şi slăbiciunea lui. El trăieşte din magnificienţă, din glorie, din grandoare, din orgoliu.

Dar omenirea este azi angajată într-o epocă nu de glorie, ci de suferinţă. Ea nu-şi caută un decor, ci un sens.

Multă vreme coloniile n-au dat Europei posibilitatea de a-şi escamota crizele ei de structură provocând aiurea, pe alte continente, în Asia, în Africa, puncte de fixaţie. Prin colonii, lumea veche îşi refula dramele latente, pe care nu avea curajul sau putinţa de a le rezolva altfel.

Italia încearcă încă o dată acest vechi joc. Nu e prea târziu?

În Indii, Anglia abia izbuteşte să se menţină alternând concesiile cu represiunea. Egiptul este în stare de insurecţie perpetuă. Dominioanele merg spre o inevitabilă, chiar dacă îndepărtată, secesiune.

Este aceasta un moment propice construirii unui nou imperiu?

Meseria noastră nu e de a face profeţii. Dar imperiul constituit marţi 12 mai 1936 la Roma, nu ni se pare a fi decât un mic episod, într-o complexă tragedie mondială. Să nu ne gândim: poate că – vai! – ne este dat să o trăim.

MOARTEA LUI SPENGLER

Oswald Spengler moare exact în săptămâna în care se naşte un nou imperiu. Poate că a mai avut timp să vadă în acest fapt, înainte de a închide pe totdeauna ochii o confirmare a prevestirilor lui.

Spengler scria în ianuarie 1933: „Lupta pentru planetă a început".

E una din acele formule apocaliptice care abundă în scrisul lui şi care simplifică destinele lumii până la mari şi globale legi metafizice.

Dacă cineva s-ar sili să facă un tablou exact al ideilor cu putere actuală de circulaţie în România, ne-ar surprinde poate arătând cât de mult este în toate acestea prezent Oswald Spengler. Trei sferturi din eseistica noastră de dreapta, trei sferturi din filozofia noastră de dreapta, coboară spre Spengler. Chiar atunci când nu-l citeşte.

A fost un reacţionar. Un reacţionar deschis, sincer, brutal. Credea în nobilime, în proprietate, credea în sfinţenia gradelor şi a averilor. Credea în război şi îl iubea. Visa o formă de cultură prusacă, impusă lumii întregi. O spune în termeni fără echivoc. Detesta muţimile şi afirma că funcţiunea lor socială este a păstra „distanţele respectuoase" dintre ranguri. Nu se jena să vorbească ironic despre „aşa-zisa mizerie a ţăranilor", „aşa-zişii şomeuri", „aşa-zisă suferinţă". E de remarcat cât de des întrebuinţează cuvântul „aşa-zis". El indică o formă supremă de dispreţ.

Ce e important în Spengler este lipsa de ipocrizie. Niciodată nu a vorbit despre pace, decât ca despre un fapt obscen şi dezonorant. Cinismul lui impune prin loialitate. Spengler e filozoful generalilor, al latifundiarilor şi al căpitanilor de industrie. A avut noblețea – stimabilă şi ea – de a nu ascunde acest lucru.

„Bogăţia este rezultatul unei expresii de superioritate", zice el.

Iată un principiu care rezumă metafizica industriei metalurgice germane. Şi o rezumă fără confuzie, fără laşitate, fără compromis.

„*JE SUIS PARTOUT*"

A dispărut de bună voie ca un jucător de şah, care cedează când îşi dă seama că partida e pierdută irevocabil. A dispărut a doua zi după alegeri şi după succesul stângii.

Un intelectual nu se poate bucura de moartea unui ziar, chiar atunci când este un ziar advers. Mărturisesc că lectura din „*Je suis partout*" îmi era utilă, pentru a vedea şi din alt punct de vedere, decât al meu, unele fapte şi unele probleme.

Şi îmi era utilă pentru încă un lucru: jurnalul acesta strălucitor scris şi pătimaş gândit, pătimaş până la orbire, arăta în chip viu şi concret că există o solidaritate internaţională a tuturor fascismelor. Ce poate fi mai contradictor, mai structural duşman decât reacţiunea germană, faţă de cea franceză? Totuşi „*Je suis partout*" realiza acest straniu paradox de a fi un monitor hitlerist la Paris.

Corupţie? Nu ştiu. Cred în orice caz că nu era numai atât. Era mai ales, şi în primul rând, solidarizarea instinctivă cu tot ce este în lume forţă de reacţiune şi luptă împotriva libertăţii ... La fel, în 1783, nobilimea franceză se alia cu monarhiile străine împotriva propriei lor patrii – pentru că totdeuna opresiunea a făcut front împotriva spiritului de libertate.

În anumit sens, „*Je suis partout*" reprezenta cu adevărat o hartă mondială. Harta tuturor dreptelor, harta tuturor imperialismelor.

Pierdem prin „*Je suis partout*" o lectură instructivă, chiar dacă această pierdere reprezintă un just şi meritat faliment.

15 ANI DE POEZIE

Marietta Sadova, Lilly Popovici şi Haig Acterian au continuat marţi la Fundaţia Carol, într-un nou recital de poezie, lecturile, pe care au avut bunul gând să le întreprindă, din literatura noastră lirică.

De astă dată a fost mai mult rândul poeziei moderne, cu deosebire al poeziei de după război, din ultimii 15 ani.

Nu vreau să subliniez realizările de detaliu pe care cei trei artişti ni le-au prezentat. Au fost unele poeme spuse cu o înţelegere, cu o emoţie şi cu o intuiţie a nuanţelor, care ne făcea să mergem mai departe în cunoaşterea intimă a unor opere ce nu erau totuşi străine. Au fost unele poeme realizate perfect, ca nişte mici piese de artă puse în valoare sub cele mai variate lumini şi până la cele mai subţiri detalii.

Dar nu acest lucru mi s-a părut cel mai important în recitalul de marţi, ci efortul în ansamblul lui. Fără ca alegerea bucăţilor cetite să fi fost făcută pe criterii stricte de antologie, cei trei lectori au izbutit să ne prezinte într-un ceas şi jumătate un tablou foarte cuprinzător al literaturii româneşti, atât

de cuprinzător încât la sfârşit aveam sentimentul de a fi străbătut un întreg capitol de istorie literară în cele mai diverse şi mai bogate aspecte.

Plecând de la Fundaţie, aveam vie în memorie o frumoasă perioadă de poezie românească şi aveam sentimentul de a fi privit de sus desfăşurarea unui peisaj poetic foarte larg.

Şi eram bucuros că datorez acest lucru unor actori.

Am scris odată despre „teatru cu punţile tăiate". E un cuvânt care a provocat destul de vii proteste. Îl menţin totuşi – cred într-adevăr că ceea ce este în primul rând regretabil în teatrul românesc de azi este totala lui lipsă de contact cu ansamblul culturii noastre. Nici o legătură cu poezia, cu plastica, cu romanul, cu gândirea, cu critica. Teatrul rămâne închis în lumea lui fără porţi, fără ferestre, fără nici o comunicaţie, fără nici un raport cu ce se întâmplă dincolo de el. E cu atât mai grav, cu cât teatrul ar trebui să îndeplinească o funcţiune de sinteză culturală, un oficiu central, de comandă.

Este emoţionant că în acest „teatru cu punţile tăiate" se găsesc trei actori care să vină, din propriu îndemn şi printr-un simplu gest de solidaritate artistică, spre poezie şi spre poeţi.

L'INDUSTRIE DES „AUTOGRAPHES"

Je ne sais pas exactement dans quelle mesure la mode des „autographes" littéraires aide la vente

des livres. De toute façon, je trouve qu'on abuse de cette faveur qui a cessé d'en être une. Il y a une sorte d'indiscrétion dans cette manière commerciale de mettre l'écrivain en contact avec les acheteurs de ses œuvres. C'est un cabotinage d'un goût douteux, auquel – vous pouvez en être certains – un véritable écrivain ne se soumet pas sans ennui.

La semaine du livre devient ainsi une sorte de spectacle mondain, une sorte de frivolité littéraire – comme un „thé dansant". La dédicace monotone, mécanique, stéréotype, que l'auteur répète pour chaque acheteur ne représente rien. Elle ne vaut ni par ce qu'elle exprime (car elle n'exprime rien), ni par sa rareté, car tout le monde peut l'avoir. L'écrivain la donne sans joie, le lecteur la reçoit sans curiosité. C'est une mode stupide qui est exactement le contraire de l'amour du livre. Celui qui aime un livre n'attend pas la signature de l'auteur pour le lire.

Une dédicace devrait être un message personnel: une marque de sympathie, d'amitié, d'intimité. Elle suppose, entre celui qui la donne et celui qui la reçoit, un lien d'intelligence, un rapport de pensée. C'est une lettre, c'est un appel, c'est une réponse... Mais depuis qu'on a inventé une industrie de la dédicace, depuis que l'autographe de l'auteur est devenu un accessoire commercial du livre, depuis que n'importe qui peut avoir la prétention d'acheter la «sympathie», l'„admiration" ou l'„hommage" de l'écrivain (car les formules ne varient pas et elles sont toujours les mêmes), la dédicace est devenue une chose sans signification, sans valeur et sans noblesse. Sans noblesse surtout.

Les écrivains doivent faire attention. Se soumettre à cette comédie des autographes, rien que pour faire plaisir aux éditeurs ou pour répondre à leurs exigences commerciales, n'est pas une excuse suffisante. Un écrivain a certaines responsabilités plus graves, plus sérieuses qu'une forte vente de ses livres. Il est responsable envers lui-même et envers son œuvre. Il est obligé de garder avec fierté sa solitude, sa résistance morale, son orgueil. Je dirais même qu'il est obligé de garder un peu de ce dédain qui fait la solitude et la grandeur d'un poète. Il y a dans les lettres, comme dans tout art, un mirage de l'inaccessible, du lointain et du mystérieux. Ce mirage il faut le garder.

Aidez le lecteur de rêver. Aidez-le de vous connaître sans vous voir, de vous suivre sans vous regarder, de vous aimer sans vous chercher en dehors de vos livres. Soyez pour lui un ami lointain, soyez pour lui un camarade de solitude, qu'il ne verra jamais, mais qu'il pourra toujours appeler. Et surtout ne l'attendez pas dans les librairies pour lui vendre une signature et pour lui briser une illusion...

DAN PETRAŞINCU: *OMUL GOL*

Există în volumul acesta de nuvele o bucată, care face puternică dovadă de chemare literară a d-lui Petraşincu. Este nuvela *Părintele Pricup*. Vă sfătuiesc să începeţi cu ea lectura cărţii. Veţi găsi aici tot ce este de remarcat în scrisul tânărului autor: anumită

vigoare epică, o surprinzătoare îndrăzneală de a merge direct la situaţiile tari, o intuiţie, pe alocuri bruscă, a stărilor difuze de conştiinţă şi mai ales a unei senzualităţi neclare, nebuloase.

„Viziune ieşită din pâcla unui vis de pubertate", spune autorul însuşi (p. 160) caracterizând astfel foarte just atmosfera nuvelei sale. Într-adevăr întreaga bucată este un amestec de somnolenţă şi de acuitate senzuală.

Se află aici schiţate două siluete feminine – o adolescentă şi o femeie matură – surprinse goale pe marginea Argeşului, ca în înplinirea unui rit sexual, şi această alăturare de imagini, una abia nubilă, cealaltă aproape bătrână, are o forţă expresivă de excelentă calitate.

Cu anumite rezerve de stil – pe care le voi preciza mai jos şi care se referă la întreaga literatură a d-lui Dan Petraşincu – consider nuvela aceasta drept o foarte frumoasă realizare. Ea este cu mult superioară romanului său de debut, *Sângele* – şi, în chiar volumul de de faţă, este categoric cel mai bun lucru pe care ni-l oferă.

În ordinea preferinţelor, voi opri apoi nuvela *Accidentul* şi nuvela *Revelaţie*.

Amândouă sunt interesante prin concizia faptelui anecdotic care declanşează procesul psihologic al eroilor. D. Petraşincu nu este propriu-zis un povestitor. Dimpotrivă, d-sa înclină spre o literatura de analiză, în care faptul epic ocupă un loc secundar şi nu e decât un pretext al dramelor interioare. Totuşi cu voia sau fără voia d-sale, ceea ce mi se pare mai realizat în carte nu sunt paginile de

„analiză" (greoaie, uneori naive şi suferind totdeauna de generalităţi şi abstracţii împovărătoare), ci paginile de povestire, în care schiţează cu preciziune un fapt, un gest sau un moment.

Accidentul, Râsul, Revelaţia şi chiar *Aventură de primăvară* sunt nuvelele pe care le reţin pentru acest motiv al desenului anecdotic simplu, redus la un accent sau la o linie lapidară.

Cât priveşte nuvelele mai mari, ele sunt interesante tot prin elementele lor epice (din păcate însă, diluate şi pierdute într-o lungă literatură de psihologie, de simboluri şi de comentarii abstracte).

Dacă d. Petraşincu pune accentul principal pe nuvela *Omul gol* – care dă şi titlul volumului – cred că greşeşte şi că se înşeală asupra adevăratelor d-sale calităţi literare. Acest „om gol" este un simbol mai mult confuz, decât dificil şi mai mult pretenţios, decât adânc. Toată drama intelectualului oscilând între pământ şi spirit, pământul fiind întrupat de o femeie şi spiritul de altă femeie este de un simbolism mult prea artificial. Iar lungul poem explicativ, pe care îl recită în pădure eroul d-sale (p. 98-99) nu face altceva decât să sublinieze tot ce e factice în „tema metafizică" a omului gol.

Pentru aceleaşi motive, voi despărţi neted paginile epice din *Aura halucinată*, de paginile ei simbolice şi voi opta fără ezitare pentru cele dintâi. Unele din acestea sunt foarte frumoase şi egalează, cel puţin fragmentar, nuvela *Părintele Pricup*.

Dacă voi mai spune că nuvela de la începutul volumului, retoric intitulată *Povestea unei morţi umane*, este excesiv de melodramatică, voi fi trecut în revistă întreaga tablă de materie a volumului.

E un volum, după cum se vede, inegal, întrunind lucruri fără unitate, ceeea ce dovedeşte că autorul continuă să fie în căutarea drumului său.

Dar e un volum ce nu face îndoielnică justificarea de a scrie a d-lui Petraşincu. De la *Sângele* până la *Omul gol*, d-sa a parcurs o bună distanţă şi, dacă avem dreptul să considerăm că ultima sa etapă este nuvela *Părintele Pricup*, atunci putem spune că scriitorul acesta se află astăzi în stăpânirea unor mijloace de expresie considerabil evoluate faţă de activitatea sa anterioară.

Am păstrat pentru la urmă o serie de observaţii de stil, care mi se pare că nu-l privesc numai pe d. Petraşincu, ci pe o bună parte din scriitorii ultimelor generaţii.

Au apărut în primăvara aceasta atâtea cărţi de literatură, incât – privind cu dezolare la teancurile ce se strâng pe masa mea de lucru – mă întreb dacă voi izbuti să vorbesc la timp despre fiecare în parte.

Cred că maniera de a scrie a d-lui Petraşincu este semnificativă nu numai pentru d-sa, ci şi pentru mulţi din camarazii săi, mai tineri sau mai bătrâni, această manieră reprezentând aproape un stil general de gândire şi de expresie.

Este la mijloc o îngrijorătoare lipsă de simplicitate şi de măsură. Simboluri nebuloase, cuvinte extreme, expresii excesive, abstracţii deplasate – toate par a se aduna doar printr-un efort voluntar de a fi obscur, de a fi complex, de a fi profund.

Repet, nu spun acest lucru anume pentru d. Petraşincu. Îl spun pentru o întreagă categorie literară, dezorientată de ravagiile unui stil zadarnic chinuit.

D. Petraşincu scrie: „tonul ciudat de ireversibil", „echilibrul lăuntric al golului spiritual", „fulgerătoarea încremenire lăuntrică", „starea de înaltă luciditate a simţurilor", „eliberarea necesitată tiranic", „starea de înnebunitoare irealitate", „încordarea magiei lăuntrice", „ frenezia inifinitei pasivităţi" etc., etc. Toate aceste expresii sunt stridente prin exagerare, prin neadevăr şi uneori prin lipsă de sens. Ce poate oare să însemneze „echilibru unui gol"? sau „frenezia unei pasivităţi"? O pasivitate nu este frenetică chiar dacă este, cum zice autorul, infinită.

Dacă ar fi mai atent la nuanţe, d. Petraşincu nu şi-ar ierta asemenea arbitrare alăturări de cuvinte. Ar înţelege atunci că nimic nu ucide mai sigur un cuvânt decât întrebuinţarea lui abuzivă.

Caracteristică, de exemplu, în scrisul său abundenţa cuvântului „straniu". „Stranie vioiciune", „strania veselie", „nelinişte stranie", „ stranie arătare", „stranii nuanţe", „stranie apariţie" etc.

Ar fi prea uşor dacă prin simpla, prin mecanica repetare a unui cuvânt, am putea sugera o senzaţie sau un sentiment. Dar nimic nu poate înlocui observaţia justă, exactă, limpede înţeleasă şi limpede spusă, observaţia unui detaliu, a unui gest, a unui semn. Restul este joc verbal – şi nimic mai mult.

D. Petraşincu scrie: „Purificându-şi iubirea prin moarte el realizase inconştient o indestructibilitate sufletească care putea rivaliza cu o eternă contopire" (p. 32). Sau: „ Şi spiritul ... spiritul era acum însuşi acest neant, însăşi proiectarea teribilă a nonsensului într-un hău nedefinit şi luminos"(p.67).

Sau: „Gemea în el un sfinx cu întrebările închise ca într-un gol". O indestructibilitate care poate rivaliza cu o contopire sau „un nonsens proiectat într-un hău" sunt enigme stilistice cu atât mai grave cu cât înainte de a-l deruta pe cetitor, îl derutează pe autorul redus de asemenea deşarte efecte verbale.

Sunt convins că d. Petraşincu îşi va pune cu severitate problema unei revizuiri, la care îl obligă toate calitaţile sale de substanţă epică, rău servite de maniera sa de a scrie.

Într-aceasta îl va ajuta şi experienţa gazetăriei, salutară pentru a desliteraturiza un condei speriat de cuvinte.

Cu ceastă experienţă, va depăşi desigur prezentul *Om gol*.

L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE BERLIN

Voici le grand événement musical de l'année. Il vient à la fin de la saison, mais il dépasse de beaucoup tout ce qu'on nous a offert depuis longtemps en matière de musique. Je pèse bien mes mots. Nous avons eu des bonnes soirées, nous avons écouté des grands maîtres, nous avons applaudi des grands musiciens. Je n'oublie pas – et d'ailleurs peut-on les oublier? – Rubinstein, Milstein, Piatigorsky, Busch, Cortot. Je n'oublie pas les quelques dirigeurs étrangers qui – au cours des dernières années – ont passé au pupitre de notre orchestre philharmonique. Je n'oublie pas Felix

Weingartner, Clemens Krauss, Bernardino Molinari... Pourtant, le concert d'hier soir se trouve – comme qualité artistique – à une distance très nette, très claire de tous ces souvenirs musicaux, si excellents qu'ils soient. Car ce ne fut pas simplement un concert, ce fut surtout une magnifique leçon d'art.

En écoutant l'Orchestre Philharmonique de Berlin, on se rend compte combien la musique symphonique de chez nous manque de style et de tradition. Il ne s'agit pas de faire des reproches. Les conditions générales de la musique allemande, sa longue tradition historique, l'atmosphère culturelle au milieu de laquelle elle s'est développée – voici des choses qu'on n'acquiert pas du jour au lendemain.

Il y a quelques siècles de musique, dans cette discipline, dans cette cohésion, dans cette suprême aisance, qui est la marque d'un grand ensemble symphonique allemand. Il y a une continuité de style que rien ne remplace et qui est plus forte que le travail, plus forte que le talent. Car que peut faire un talent musical isolé, s'il ne trouve le cadre, le terrain, le milieu qui lui permette de s'épanouir et de donner pleinement ses fruits?

Nous avons écouté le premier concert de la Philharmonique berlinoise avec un sentiment de respect, qui s'adressait non seulement aux excellents musiciens, qui la composaient, mais à l'idée suprême d'art, qu'ils représentaient avec une force presque impersonnelle. C'est un ensemble symphonique d'une précision, d'un équilibre, d'une homogénéité qui font de cet orchestre une sorte d'unique instrument, très complexe, très puissant, mais commandé – dirait-on –

par un seul ressort central. Très rarement à l'étranger (et jamais chez nous...) un orchestre nous a donné un tel sentiment de plénitude organique. Les cordes, les instruments à vent, les instruments de cuivre, la batterie – tout est soumis à la loi de l'ensemble, avec un sens de la cohésion, avec une science du détail, avec une intelligence des plans sonores, qui rend à chaque son sa fonction de minutieuse finesse.

Ce qui est frappant dans cet orchestre c'est d'une part la qualité individuelle de chaque instrument et d'autre part la grandeur architectonique de l'ensemble. Le violon, le hautbois, le cor, la flûte ont une délicatesse, une précision, une fermeté étonnantes. Quand il se détache de l'ensemble, chaque instrument garde, avec une fraîcheur sonore incomparable, son individualité. Mais il sait rentrer dans cet ensemble, d'où il s'est détaché un instant, et il y retrouve exactement sa place, sur le plan qui lui revient. Car on peut enfin parler d'un „plan sonore". Il existe, il a une réalité – une réalité presque tangible. On n'abuse pas en parlant d'un relief sonore, quand il s'agit d'un pareil orchestre. Il y a un volume, une profondeur, une hauteur de la masse sonore – et cette „masse sonore" possède ses trois dimensions, ses contours, sa réalité physique dans l'espace. On voit les grandes lignes architectoniques, on peut suivre la logique de la construction, ses étages, ses arrière-plans, ses ailes symétriques.

On voit la musique. Elle acquiert une véritable force visuelle et – croyez-le – ce n'est pas là une simple image. On ne sait pas quelle est la part du

dirigeur et quelle est celle de l'orchestre. Nous prenons la liberté de croire que le grand mérite revient à l'ensemble, à la qualité individuelle de chaque exécutant et à l'admirable esprit de corps qui les lie. Car des grands chefs d'orchestre nous en avons vu – ici même, à Bucarest. Mais que peut faire un „grand chef d'orchestre" – si grand qu'il soit – quand il travaille avec un matériel inerte et lourd?

M. Hermann Abendroth est sans doute un dirigeur intéressant qui possède des solides dons et une parfaite discipline. S'il n'ést pas de la classe d'un Bruno Walter ou d'un Furtwängler, il est quand même un musicien qui inspire la plus juste confiance. Sa baguette est énergique, sa présence est sobre, ses indications sont claires, son attention ne fléchit pas. Voici ce qu'il faut pour mettre en valeur un orchestre de la puissance, de la cohésion et de la souplesse de l'orchestre berlinois.

Le programme de ce premier concert fut dédié à Bach, Haydn et Beethoven – chacun réalisé dans une pureté de style qui vaut une leçon académique, sans rien perdre de l'émotion et de la ferveur artistique. Le troisième concert brandebourgeois de Bach fut une merveille de précision, d'exactitude, d'intelligence rythmique. Nous l'avions écouté jadis à Paris, admirablement joué chez Walter Straram (si fin, si juste dans les exécutions des classiques, Bach et Mozart surtout) et nous l'avions aussi écouté avec Mengelberg au pupitre – mais il ne nous est pas difficile de choisir: l'exécution que les berlinois nous en ont donnée hier au soir est la meilleure. Seul Bruno Walter avec la Philharmonique de Vienne nous semble faire mieux – si „mieux" est possible.

La Symphonie en ré *de Haydn continua de la plus heureuse façon le programme. On ne peut dire la grâce, la fraîcheur, la précision exempte de toute sécheresse, la poésie, l'intimité de cette exécution. Elle nous paraissait d'autant plus merveilleuse un quart d'heure plus tard, quand le même orchestre abordait avec une gravité dramatique, avec une puissance solennelle, qui allait jusqu'au tragique le plus pur, la septième symphonie de Beethoven.*

Le métier de critique est bien humiliant après une telle émotion...

BALCANIADA

Nu sunt un „sprit sportiv". O ştiam de mult şi mi-am dat încă o dată seama, acum, cu prilejul Balcaniadei când, într-o arenă copleşită de douzeci de mii de strigăte războinice, mi-am păstrat un compromiţător simţ de dreptate.

Voi mărturisi deci, cu ruşine, că sunt unul din acei spectatori timizi şi laşi, care joi – la *match*-ul Grecia – Bulgaria – n-a avut vitejia morală de a-i huidui pe bulgari. Voi agrava şi mai mult vina mea, mărturisind nu numai că nu i-am huiduit, dar i-am şi aplaudat.

I-am aplaudat (după cum i-am aplaudat şi pe greci) de câte ori au realizat o fază interesantă, de câte ori au marcat un gol sau dimpotrivă au salvat unul.

Venisem fără prejudecată şi cu sinceră hotărâre de a privi liber o luptă liberă.

Ştiam că dacă vor învinge grecii, succesul nostru va fi definitiv asigurat. Tocmai de aceea mi se părea că nu am dreptul să fiu injust – eu care eram oarecum parte în *match*-ul angajat. În plus mi se părea o soluţie lăturalnică, aceea de a-i scoate pe bulgari din joc cu ajutorul grecilor. Îmi spuneam că orgoliul nostru sportiv cere ca lupta dintre echipa noastră şi echipa bulgară, să nu fie facilă, tocmai pentru ca izbânda să nu fie fără merit.

Se vede că asemenea atitudine nu este decât o stupidă subtilitate de intelectual. Un sportiv robust nu se încurcă în astfel de procese de conştiinţă. El huiduieşte şi aplaudă. El neagă evidenţa, el încurajează orbeşte nedreptatea, el refuză adevărul.

Cu acest sistem galeria de joi a izbutit să-i supună pe bulgari la o presiune pe care nu ezit s-o numesc eroică. O echipă care învinge în astfel de condiţiuni este o echipă cu nervii tari.

Mi se spune că tratamentul pe care publicul nostru l-a aplicat echipei bulgare este de o cerească blândeţe, în comparaţie cu sălbăticia cu care anul trecut publicul de la Sofia i-a primit pe jucătorii noştri.

E posibil, dar acest lucru nu scade întru nimic obligaţiile noaste de eleganţă sportivă. Din contră, le măreşte.

Noi avem conştiinţa de a reprezenta pe harta Europei un alt stadiu de cultură, iar cultura unei ţări nu se face numai în academii şi universităţi ci şi pe stadioane, acolo unde, în culmea celor mai aprinse pasiuni de luptă, mai rămâne loc pentru demnitatea unui gest.

Sportul este un fapt de orgoliu şi de victorie, numai în măsura în care el resfrânge un sentiment de respect al adevărului. Dincolo de acest respect rămâne păruiala pură şi simplă.

Aştept de la *match*-ul care are loc azi la O. N. E. F., o dublă victorie: victoria echipei româneşti şi victoria eleganţei de atitudine în public.

Gândindu-mă bine, nu ştiu care din aceste două victorii, este cea mai de preţ.

ALEGERI LA ACADEMIE

Vineri în şedinţa intimă (şi poate şi secretă – căci ziarele nu scriu nimic despre aceasta) secţiunea literară a Academiei a fixat trei candidaturi pe care mâine, în şedinţa plenară, ilustra instituţie ar urma să le ratifice. Să sperăm că o va face. Este într-adevăr [vorba] de pictorul Pătraşcu, de criticul E. Lovinescu şi de poetul Lucian Blaga. Trei nume fără ezitare demne de a figura printre academicieni.

Nu e momentul să vorbim despre preferinţele noastre. Nu e locul să spunem că Tudor Arghezi şi Liviu Rebreanu ar fi trebuit să intre cu precădere în venerabila casă de pe Calea Victoriei, unul reprezentând poezia, celălalt epica noastră în tot ce au astăzi mai limpede cucerit.

Să fim bucuroşi cu ceea ce ni se oferă şi să remarcăm că intrarea d-lor Lovinescu şi Blaga la Academie (căci candidatura strălucită şi justă a pictorului Pătraşcu, va fi cu uşurinţă acceptată), deschide oricum porţile ei unei zone literare active şi vii.

Academic nu trebuie să fie sinonim cu somnolent. Din nefericire, Academia a încurajat mereu acest pleonasm şi – cel puţin în domeniul literar – a refuzat să ia contact cu elementele creatoare.

Ni se spune că din cele trei candidaturi, una mai ales va întâmpina serioase rezistenţe: a d-lui Lovinescu.

Se invocă împotriva d-sale un argument jenant. Se zice anume că d. Lovinescu ar fi tratat cu lipsă de pietate figura lui Mihai Eminescu în romanele sale.

E o penibilă greşeală la mijloc. Şi noi avem obiecţii împotriva romanelor *Mite* şi *Bălăuca* – dar obiecţii de ordin excusiv literar şi critic.

Indignarea academică – dacă există – este cel puţin tardivă, ca să nu spunem ipocrită. După câte ştim, Academia n-a prea fost emoţionată nici de viaţa, nici de opera, nici de destinul lui Eminescu, atâta vreme cât poetul a trăit.

Iar dacă acest trist destin ar fi vrut ca Mihai Eminescu să fie încă în viaţă, Academia nici azi nu s-ar emoţiona prea tare.

Renunţând la asemenea piezişe şi nedrepte opuneri, ilustrul corp va aproba poate cele trei candidaturi, făcând asfel o triplă alegere, fericită mai ales prin bunul început, pe care îl marchează.

HENRI DE RÉGNIER

La 2 martie 1894, Jules Renard scria în jurnalul său, cu obişnuita lui cruzime ingenuă: „Régnier îmi

cere prea multă atenţie. Citesc cu greutate povestirile lui dure. Cel puţin dacă ar fi mort".

Iată, Régnier este mort. Cu o întârziere de 42 de ani asupra notei lui Renard, dar oricum iată-l mort. Rămâne acum întrebarea dacă, împlinind teribila condiţie pe care i-o punea prietenul său de tinereţe, va deveni mai lesne de cetit, decât era pe vremuri.

Puţini poeţi s-au „academizat" mai complect decât Henri de Régnier. Ne vine greu să credem că acest elegant, rece şi indiferent scriitor de versuri, a fost cândva un simbolist, că ocupa deci o poziţie literară avansată şi că reprezenta în literatură un post de luptă.

Toată activitatea lui ni se pare echilibrată, cuminte, condusă de un spirit potolit, cu înclinare mai mult spre parnasieni, dacă nu de-a dreptul spre clasici, dar în orice caz nu spre simbolişti.

În Francis Jammes mai simţi şi azi cutezanţele poetului de 20 de ani. În Albert Samain chiar, mai descifrezi, mai bănuieşti pe unde a trecut gândul inovator, astăzi de mult depăşit. E acel suflu damnat al poeziei, care nu se înlocuieşte cu nimic.

El lipseşte din opera limpede, armonioasă, simetrică şi rece a lui Régnier. În această simetrie, în această răceală este desigur o anumită graţie care persistă, un anumit senzualism, atenuat de jocurile fine ale artei. Sunt calităţi pe care poetul le împărţea cu prozatorul Henri de Régnier – şi nu ar fi de mirare ca numele lui să rămână mai mult prin acele scurte şi clare romane de iubire, sobru şi nuanţat scrise, decât prin o operă lirică, întrecută de timp.

Moare cu Régnier un tip de scriitor inactual. Vremurile noastre sunt prea tulburi, prea încordate, prea tumultoase pentru figura lui uşor desuetă prin scepticism, prin eleganţă şi prin indiferenţă artistică.

IL N'Y A PAS DE CRISE

Je ne veux pas médire le football. Je l'aime assez comme spectacle et j'avoue que je regarde avec beaucoup d'intérêt et avec un sincère plaisir un beau match quand il représente une lutte équilibrée entre deux équipes de force à peu près égales. J'ose même affirmer qu'il y a un côté de curiosité intellectuelle dans tout spectacle du football, car la stratégie, la tactique, la résistance morale, l'imagination, la fantaisie y sont pour quelque chose. Bien souvent les qualités d'ordre psychologique d'une équipe sportive sont plus grandes et plus importantes que la simple force physique, qui compte sans doute beaucoup, mais qui n'est pas seule à décider de la victoire.

J'ai toujours estimé qu'il y avait quelque chose de borné et de superficiel dans le mépris de l'intellectuel pour le sport. Mais – ceci dit – permettez-moi d'ajouter que j'ai regardé quand même avec un peu de mélancolie les grandes foules qui se pressaient la semaine passée vers le terrain de l'O.N.E.F., où avaient lieu les trois matchs de la Balkaniade. Vous ne pouvez pas vous imaginer la patience héroïque de cette foule, son attention passionnée, ses sacrifices de temps, d'énergie,

d'enthousiasme. 20.000, 30.000 personnes – des hommes, des femmes, des enfants – peuplaient les tribunes, les pelouses, les toits des maisons environnantes, les arbres, attendant depuis 11 heures du matin un match qui ne devait commencer que vers 5 heures et demie de l'après-midi.

Les cartes d'entrée étaient épuisées depuis plusieurs jours et on n'en trouvait plus qu'à la „bourse noire" (le football possède lui aussi une „bourse noire"). Pourtant, elles étaient assez chères ces cartes. 107 lei pour une entrée est un prix respectable – et ce n'était que le prix officiel, doublé et triplé par les revendeurs. Je me demandais (et je ne pouvais pas m'empêcher de le faire avec un peu d'amertume), je me demandai quel pourrait être le grand musicien pour lequel on aurait trouvé une telle foule, capable de l'écouter, capable de l'aimer avec le même dévouement, avec la même, ardeur, avec la même joie.

Les livres ne se vendent pas, les salles de concert sont à moitié vides, les théâtres mènent une vie précaire, toujours menacée – et tout cela pourquoi? À cause de la crise – dit-on. Mais non, il n'y a pas de crise. Regardez cette masse de spectateurs avides, qui ont payé leurs places avec des sommes qui dépassent deux ou trois fois le prix d'un livre; faites le compte de ces millions de lei encaissés dans quelques jours pour la Balkaniade; pensez à la facilité extrême avec laquelle toutes ces petites gens ont trouvé l'argent et le temps nécessaires pour un match de football et dites vous bien qu'il n'y a pas de crise, qu'au contraire la vie est facile, l'argent est abondant, le public est généreux.

Et pourtant si. Il y a une crise quand même – mais c'est la crise de l'esprit qui ne vaut pas, qui n'a hélas jamais valu 107 lei...

I. IGIROŞIANU: *NELINIŞTI*; ION IOVESCU: *NUNTĂ CU BUCLUC*

Din avalanşa de tipărituri recente, cetitorului îi vă fi desigur greu să desprindă atât de modesta carte a d-lui I. Igiroşianu.

Apărut într-o editură necunoscută (şi care, în treacăt fie zis, realizează cu acest volum o delicată victorie grafică, – totul, de la copertă până la ultima pagină fiind un exemplu de bun gust şi de discreţie) romanul *Nelinişti* nu are de partea sa nici autoritatea unei firme de editură, nici notorietatea unui autor „lansat".

Nu ştiu din ce pricini, d. Igiroşianu – care nu e totuşi un nume nou în publicistica noastră – a rămas până azi în afară de viaţa literară „activă". Cronicile, eseurile şi nuvelele sale semnate încă din 1926 în „Universul literar" al d-lui Perpessicius, iar mai târziu în „Cuvântul", „Curentul" şi „Adevărul literar", indicau un spirit viu, mobil, agitat de o frumoasă curiozitate intelectuală şi servit de un scris precis, just, de multe ori inspirat.

Totuşi, astăzi, după zece ani de variate preocupări literare şi critice, tipărindu-şi întâia carte, d. Igiroşianu face încă figură de debutant. Nu e semnificativ că în timp ce editurile bucureştene ne

copleşesc cu volume pe trei sferturi deplorabile şi din care în mai puţin de un an nici praful nu se va alege, un manuscris de calitatea acestuia este silit să se refugieze la Sibiu?

Din oboseală, din indiferenţă – mai probabil – din refuz de a participa la o penibilă cursă literară, autorul acestor *Neliniştiti* îşi lasă de bună voie prima sa carte oarecum în umbră.

Aş vrea să-l conving pe cetitorul meu, dacă îşi pune cumva problema selectării lecturilor sale, că romanul d-lui Igiroşianu trebuie neapărat scos din această umbră şi reţinut din producţia ultimă, descurajator de bogată.

Neliniştiti e o carte din familia operelor de confesiune şi analiză intimă.

„Este prin excelenţă romanul în care exterior nu se petrece nimic", spune autorul însuşi în ultima parte a cărţii, care este oarecum jurnalul critic al propriului său roman.

Prin temă centrală, romanul acesta datează. El aparţine mai mult deceniului trecut decât deceniului actual. „Neliniştea" a fost o problemă în 1926. Nu cred că mai este astăzi. Vreau să spun că ea nu mai constituie un obiectiv literar, acum, după ce zeci de romane şi eseuri au tratat-o cu felurite reminiscenţe din Gide şi Proust. Genul şi-a găsit cu ani în urmă o carte „tip" în *Notre inquiètude* a lui Daniel Raps.

Eroul d-lui Igiroşianu este şi el un neliniştit din aceeaşi familie, cu aceeaşi filiaţie psihologică şi literară.

El trăieşte o viaţă intimă de căutări, de incertitudini, de dibuiri, o viaţă fără axă şi fără punct central de sprijin.

Termenii în care se exprimă această dramă interioară, sunt aceiaşi termeni care – cu zece ani în urmă – circulau în eseistica timpului: „destrămare morală" (p.16), „răul de care suferea echilibrul său moral" (p. 17), „a suferi de neputinţa de a găsi un scop" (p.20), „marş orbesc de la neant la neant" (p. 21), „căutare disperată a unei ţinte" (p. 87), „neputinţa iremediabilă de a trăi prin el însuşi" (p. 205).

Mărturisesc că sub acest raport – al problemei psihologice (nelinişte, descompunere, dezaxare etc.) – cartea d-lui Igiroşianu mi se pare depăşită de timp. Ea îmi lasă prin dezbaterile ei intime o impresie de livresc. Simt obsesia lecturilor, tirania morală a literaturii, jocurile dialectice ale unei conştiinţe alterată de analiză.

De altfel, autorul înţelege cu luciditate acest caracter livresc şi nu o dată în decursul cărţii eroii săi se plâng de abuzul şi ravagiile literaturii care se suprapune vieţii lor, ca un fel de nouă viaţă parazitară. „Cărţile ne mănâncă, da, cărţile" spune într-un loc, cu oarecare patetism, eroul nostru.

Totuşi, şi aici este unul din meritele acestui roman – drama aceasta, cât ar fi ea de artificioasă, capătă în examenul moral pe care i-l face d. Igiroşianu, o întreagă scară de nuanţe, deosebit de fine. Tortura monologului interior, pânda intimă a fiecărei oscilaţii sufleteşti, teroarea de a găsi semnificaţia până şi celui mai intim fapt, descompunerea aceasta analitică ce merge până la pulverizare devin un fel de dureroasă voluptate, de multe ori exprimată cu o neobişnuită preciziune de amănunt şi cu o remercabilă supleţe psihologică.

Aş numi această carte, un roman al literaturii. Un roman al unei conştiinţe pentru care „jocul secund" al artei (spre a relua termenul fericit al d-lui Ion Barbu) şi „jocul prim" al vieţii se împletesc şi se confundă până a descompune cu totul limitele dintre iluzie şi realitate.

Ecouri din Marcel Proust, din Montherlant, din Valery Larbaud,[1] acorduri din Rahmaninov, din Albéniz, culori din Utrillo şi Vlaminck, siluete din Degas, se adună pentru a da acestor *Nelinişti* un cadru de lumini şi umbre familiare prin care trece ezitând un spirit hrănit, şi în acelaşi timp derutat, de atâtea apeluri încrucişate, ca focurile unui joc de oglinzi.

D. Igiroşianu ne prezintă literatura în literatură, aşa cum există un teatru în teatru sau un cinematograf în cinematograf. Cetindu-i cartea, ai impresia că urmăreşti acelaşi fapt, acelaşi gând trecut printr-o serie de ecrane suprapuse, fiecare reproducând mereu mai alterată, aceeaşi imagine iniţială.

Această impresie este cu deosebire accentuată în partea finală a romanului, unde în mod brusc (la pagina 232) autorul se desparte de proprii săi eroi, pentru a-i privi critic, de la depărtare, întocmai cum un actor ar coborî în sală pentru a privi din stal filmul ce se proiectează pe ecran şi în care el însuşi joacă rolul principal.

Această subtilă schimbare de poziţie este poate un procedeu riscat. Cetitorul iese pe neaşteptate din plasa ficţiunii, care devine astfel şi mai vizibilă – dar, întreaga carte fiind un roman al ficţiunilor, acel epilog

[1] Cele două poeme franţuzeşti – foarte frumoase – de la pagina 93 şi 96 ar putea perfect figura în albumul de poezii al lui Barnabooth.

îmi pare că-i dă un sens cu atât mai dramatic, cu cât este mai artificial. Nu e la mijloc un simplu „pirandelism" ...

Sunt numeroase calităţile romanului *Nelinişti*. În loc de a le semnala pe toate, am preferat să schiţez sensul general al cărţii.

Cetitorul va trebui însă să observe cele două trei siluete feminine, admirabil evocate, cele câteva momente epice, just şi încordat scrise.

Dar ceea ce mi se pare cu deosebire fermecător în cartea d-lui Igiroşianu este tabloul unui Bucureşti aproape desuet, deşi nu prea vechi, un Bucureşti de la 1926, cu atmosfera lui de vară, cu nopţile lui calde, cu după amiezile lungi de la Tir, cu rumoarea teatrelor de cartier, cu serile uneori plictisite, alteori senzuale din grădinile restaurantelor, tablou schiţat cu o melancolie, cu un bun simţ de poezie, cu o putere de evocare ce-ţi dă uneori impresia că te-ai întors într-adevăr cu zece ani în urmă.

Un fior de emoţie nostalgică străbate paginile acestei cărţi cu atâtea întrebări grave.

*

Numai un accident de lectură ne face să punem laolaltă, în aceeaşi cronică, *Nunta cu bucluc* a d-lui Ion Iovescu şi *Neliniştile* d-lui I. Igiroşianu. Nu se poate două cărţi mai profund diferite.

D. Iovescu este un rural. Acolo unde d-sa încearcă să depăşească, în gândire sau în expresie, această stare – ajunge la regretabile stridenţe. De câteva ori d-sa ne face impresia că se sileşte a vorbi – cum se zice – „pe radical", „nu-şi pusese ipoteze ...", „Nu precizez că nu poţi pune mare bază ...". Dacă

ţineţi seama că romanul său se petrece într-un sat oltenesc, înţelegeţi cât de nelalocul lui e un astfel de stil inutil pretenţios.

Şi mai supărător devine scrisul acesta când împreunează diversele localisme pitoreşti cu un vocabular de jurnal bucureştean. „Începu să se enerveze şi să se perpele ...".

Observaţia nu se referă numai la vocabularul d-lui Iovescu, ci şi la maniera sa de a prezenta unele personaje, de a comenta evenimentele, de a lua parte cu un ochi superior la desfăşurarea povestei.

Figura lui Sandu Ţulucă – filozoful cinic al satului – este o serioasă şi greu de suportat eroare. Apariţia lui este în totul inutilă şi se datoreşte desigur ambiţiilor intelectuale ale autorului.

Dincolo de aceste rezerve însă pe care le formulez răspicat şi din capul locului, tocmai pentru că le consider remediabile printr-un efort de simplificare, cartea d-lui Iovescu este o frumoasă intrare în literatură.

Dacă bogăţia ei folclorică mi se pare pe alocuri artificial obţinută prin acumulare de oltenisme şi prin abuz de proverbe (sunt unele monologuri de câte o pagină, făcute exclusiv din proverbe volubil legate unul de altul), nu e mai puţin adevărat că, în această vervă aşa de pitorească, este prezent un simţ înnăscut de a povesti, un dar fericit de a da culoare, de a imprima ritm, de a anima oameni.

Humorul ţărănesc al d-lui Iovescu nu stă – cum s-ar putea crede la prima vedere – în bogăţia arhaismelor şi a provincialismelor, ce abundă în

paginile sale. Unele din aceste expresii sunt savuroase, altele obositoare prin exces.

Stoplocată, ropină, a oblicări, a bâstâcâi, paradichiu, zăprit, ojejit, cirmocit, odârlit, cosorob, garlup şi alte zeci, alte sute de cuvinte de acelaşi gen nu ajung pentru a da un caracter propriu, viu şi organic unei cărţi de literatură.

Alta cred că este calitatea primă a d-lui Iovescu: este puterea plastică a imaginilor sale, culoarea şi relieful evocărilor, simţul concret al lucrurilor.

„Aerul era rece închegat. De l-ai fi pleznit cu mâna rămâneai cu degetul strâmb".

Notaţia e precisă, viguroasă, clară.

„Spre miază-zi, câţiva nori costelivi şi lungi, şire de paie, ţineau în zadar balanţa unui morman de la Nord, negru şi întunecat, singur pe ploaie, că tot cerul părea că se lăsase p-un călcâi, într-acolo de greutate.

Şi, cu toate acestea, ploaia nu veni."

Astfel de imagini netede, puternice, exprimând o simţire frustă de ţăran în directă legătură cu pământul şi cu fenomenele originare ale vieţii, sunt numeroase în *Nunta cu bucurie*.

Dincolo de rezervele noastre, debutul d-lui Iovescu aduce într-o literatura ostenită – ori de prea multe platitudini, ori de prea multe subtilităţi – un suflu nou ce vine din vechi şi mereu noi zăcăminte de viaţă. Nu ştiu ce va face mai târziu d. Iovescu, dar pentru moment are dreptul să ne ceară un cuvânt de bun venit.

DEUXIÈME CONCERT DE L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE BERLIN. LE CONCERT EUROPÉEN DES POSTES ROUMAINS DE RADIO

Nous avons salué, dans notre chronique précédente, avec un enthousiasme qui ne connaissait aucune réserve, le début de l'orchestre berlinois à Bucarest. Son deuxième concert, qui eut lieu le lendemain soir, c'est-à-dire samedi passé, confirma avec le même éclat, avec la même conviction, nos premières impressions. Ce qui nous paraît de tout premier ordre dans cet ensemble instrumental, c'est d'abord son homogénéité.

Il y a un esprit de collaboration intime, profond, qui lie tous les instruments de l'orchestre, comme s'ils n'étaient que les organes d'un seul corps, à la fois unitaire dans son existence et différencié dans ses fonctions. En écoutant un tel ensemble orchestral, on pense à ces grandes toiles d'un Panini ou d'un Francesco Guardia, miraculeuses par la richesse des détails et en même temps par l'expression générale du tableau à laquelle tous ces détails se soumettent, sans se perdre.

Nous étions tentés de suivre, au dernier concert de la Philharmonique berlinoise, la ligne musicale de chaque instrument, car chacun était admirable par la qualité du ton, par la pureté des nuances. Avec quelle émotion avons-nous attendu l'entrée des instruments de cuivre dans la symphonie de Brahms! C'était comme si nous les écoutions pour la première fois.

Et pourtant – et c'est là qu'il faut insister pour se rendre compte de la véritable leçon que ces deux

concerts nous ont donnée – pourtant, dis-je, ce n'est pas la valeur individuelle de chaque instrument qui est mise en évidence, mais bien au contraire c'est la solidarité artistique de l'ensemble, sa cohésion, son unité, cette unité qui nous donne parfois l'impression d'écouter un seul instrument, complexe comme un orgue et sûr comme un violon.

Cette impression d'unité nous la devons probablement dans une certaine mesure à M. Hermann Abendroth, dirigeur de grande autorité, chef puissant et sobre, qui paraît viser plutôt les grandes lignes architectoniques d'une construction musicale, que ses nuances, ses détails et ses finesses. Nous regrettons de ne pas avoir eu l'occasion d'entendre M. Abendroth dirigeant du Mozart, ce qui aurait été pour nous la meilleure façon de vérifier cette impression. Pour finir avec les regrets, ajoutons que nous aurions entendu avec joie une pièce de musique française, du Debussy notamment, afin de connaître la souplesse de cet admirable orchestre et la variété de ses ressources d'interprétation. Mais n'exagérons rien! Il est plus juste de reconnaître que les deux programmes de vendredi et samedi nous ont offert un répertoire musical varié, sans risquer quand même des transitions trop brusques de style et d'atmosphère.

*Après avoir donc entendu au cours du premier concert du Bach, du Haydn et du Beethoven (et nous en avons parlé longuement la semaine passée) ce fut le tour de Weber, Schumann et Brahms. L'ouverture d'*Obéron *fut-elle jamais plus généreuse dans son abondance d'inspiration musicale, plus étincelante*

dans sa facilité? Nous l'avons écouté samedi soir avec une surprise et un plaisir tout neuf, émus par ses vieilles beautés, auxquelles nous nous estimions depuis longtemps insensibles. Quant à la quatrième symphonie de Schumann, elle fut exécutée avec toute la richesse de moyens qu'elle suppose. Ses accents de mélancolie romantique, son souffle de tristesse, ses brusques explosions de joie, ses lentes courbes mélodieuses, son tragique et son humour furent exprimés avec une compréhension, une délicatesse, un élan qui touchaient la perfection.

Si nous n'insistons pas sur la première symphonie de Brahms c'est que pour en parler, il faudrait répéter les mêmes éloges. L'Orchestre Philharmonique de Berlin nous donna un Brahms de grandeur beethovénienne dans la première et dans la dernière partie, un Brahms léger, fin, subtil dans la troisième partie et ce „grazioso" que le texte indique ne fut jamais plus gracieux.

Longuement applaudi par un public qui avait montré une compréhension émue et attentive, M. Abendroth remercia de la façon la plus charmante: il dirigea en supplément l'ouverture aux Maîtres chanteurs, *ce qui fut une heureuse occasion de nous faire entendre du Wagner, joué par un grand orchestre allemand. Ce fut – est-il besoin de le dire? – un Wagner admirable, d'un style qu'on ne réalise peut-être que dans la patrie même de ces* Maîtres chanteurs.

*

Puisque la saison des concerts est finie, nous aurons le temps de nous entretenir un peu sur nos

programmes musicaux de Radio. Nous l'avons déjà fait plusieurs fois, mais seulement en passant. Or, la musique diffusée par nos deux postes de T. S. F. mérite un peu plus d'attention.

Commençons par souligner le concert européen transmis mercredi soir de Bucarest et retransmis par la majorité des grandes stations radiophoniques de notre continent. L'Orchestre Radio, sous la direction de M. Alfred Alessandresco, joua un Divertissement rustique *de M. Sabin Dragoi,* Six danses populaires *de M. Tiberiu Brediceano et la* Rhapsodie roumaine *de M. Georges Enesco. M. Aurel Alexandresco, accompagné par l'orchestre, joua quatre mélodies populaires de Dragoi, Andreesco-Skeletti, Kiriac et Brailoïu. Comme on le voit, ce fut un concert dédié à notre musique d'inspiration folklorique. L'Orchestre Radio, qui supporte assez mal une salle de concert (où ses défauts sont saillants), est un ensemble honorable au microphone. Quant au ténor Alexandresco, nous avons déjà eu l'occasion de dire tout le bien que nous pensons de son art discret et délicat. Nous nous rappelons surtout avec un vif plaisir son apparition dans les deux passions de Jean Sebastien Bach, il y a deux mois.*

NOTĂ DESPRE ALBERT THIBAUDET

Am scris undeva despre Albert Thibaudet că a fost un Linne al literaturii. Îmi permit să reiau acest cuvânt şi să-l precizez.

Thibaudet a fost un clasificator. Critica lui nu cunoaşte probleme individuale şi nici valori izolate. Funcţiunea ei este de a încadra.

Când a reuşit să-i stabilească unei opere rădăcinile, filiaţia, legăturile de rudenie, Thibaudet îşi consideră rolul împlinit.

Obiectivul lui prim – poate unic – este de a găsi tipul general la care poate fi redusă specia pe care o studiază. Aşa cum un naturalist descifrează într-o frunză de ferigă legile generale ale criptogamelor, Thibaudet distinge într-o carte sau într-un scriitor o lege generală de familie.

Cărţile pentru el nu sunt decât variantele câtorva tipuri de sensibilitate sau de inteligenţă, aşa cum plantele nu sunt decât variantele câtorva tipuri vegetale, cu structura bine definită.

Rezultă de aici poate o viziune critică simplificatoare, schematică. Dincolo de om, Thibaudet vede grupul. Dincolo de operă, el vede categoria. Literatura pentru el este un domeniu, în care jocul relaţiilor este mai important decât al faptelor unice, ireductibile. De altfel, Thibaudet nici nu cunoaşte asemenea fapte. Totul poate fi încadrat într-o serie, totul poate fi cuprins într-un ciclu, totul poate fi văzut într-o succesiune de fenomene literare, repetate de la epocă la epocă, de la veac la veac.

Pe Thibaudet îl interesează constantele unei culturi (şi mai cu seamă ale culturii franceze), iar cazurile particulare numai în măsura în care servesc şi relevează aceste constante.

Printr-o întâmplare, ce mi se pare astăzi plină de o involuntară melancolie, ultimul articol, publicat

de Thibaudet înainte de moarte, defineşte spiritul criticii sale. Mă refer la *Reflexiunile* tipărite în *Nouvelle Revue Francaise* din aprilie 1936, în care el apără – vădit *pro domo* – simţul social al literaturii.

Simţul social? Thibaudet se explică:

„...un sentiment al asemănărilor, al afinităţilor, sentiment obligat să se exprime prin clasificări".

„Sentiment al afinităţilor" este o formulă incompletă. „Sentiment al relaţiilor" ar fi o expresie mai justă şi mai cuprinzătoare. Într-adevăr, Thibaudet n-a urmărit în istoria literară numai „afinităţile", ci cu o egală pătrundere contrastele, antagonismele, direcţiile contrarii, spiritele adverse. Cultura pentru el era o vastă conversaţie între câteva tipuri spirituale; care se întregesc, se opun, îşi fac reciproc echiilibru, îşi răspund, se definesc reciproc prin contrast. Era o viziune organică a culturii, viziunea unui naturalist, viziunea unui geograf.

Există un mic eseu, în care el şi-a lămurit şi mai strâns – aproape dogmatic – poziţia critică. Acest eseu se numeşte *Pour la geographie litteraire* şi a fost publicat prima oară în N. R. F. din Aprilie 1929 (Anul, 16, Nr. 187, p. 534). Nu ştiu dacă de atunci a fost retipărit, dar e unul din textele cele mai revelatorii din întreaga lui operă.

Vorbea acolo despre imposibilitatea de a găsi în cultura franceză un tip „goethean" – adică un tip unic reprezentativ. Această cultură franceză el o înţelegea desfăşurându-se dialectic, în antiteze, în contraste, în „binomuri", în „dualităţi", şi refuza să-i găsească un centru, a Refuzul meu de a centra şi de a fixa".

Nu un punct, ci o linie (linie eventual de mai multe ori frântă), stabilea Thibaudet ca expresie reprezentativă a geniului francez. De exemplu linia Montaigne-Pascal-Voltaire-Chateaubriand.

E un exemplu contestabil, dar Thibaudet nu ţine decât să indice expresia obligatoriu plurală a Franţei.

„*Le seul point que je maintienne avec énergie, c'est mon pluralisme, mon Contr' Un*".

Fraza aceasta este rezumativă pentru critica lui. E o declaraţie de principiu. Ea capătă mai departe puternice precizări.

„Franţa nu este o insulă, literatura franceză este eminamente socială şi sociabilă. Chiar atunci când un mare om este un solitar, ca Rousseau, destinul său literar îl constrânge la viaţa plurală, îl conjugă. Rousseau, prin el însuşi, însemnează mai puţin decât binomul Voltaire-Rousseau...

... Eu am sentimentul de a locui într-o literatură, care trăieşte sub legea multiplului sau a cuplului.

O lege care funcţionează, în ordinea timpului, căci, de la secol la secol, genii antitetice sau simetrice îşi răspund sau se opun, sau se completează, formând o durată reală".

Legea cuplului devine pentru Thibaudet o „teorie generală a literaturii franceze" şi el îi dă, prin analogie, valoarea pe care în geografie o are „teoria reliefului".

Ideea este admirabilă şi ea îi conferă jocului de asociaţii critice, de care Thibaudet abuzează adesea şi care uneori ni se par arbitrare, fanteziste sau cel puţin

riscate, îi conferă, zic, un sens organic şi rădăcini mai mult decât dialectice.

Ceea ce Thibaudet numeşte legea cuplului (şi ceea ce ar mai putea fi numit „legea ciclului") joacă în opera sa critică rolul prim. Această lege comandă întreg sistemul de clasificări, „sistemul de paralele" – ca să întrebuinţez un termen familiar lui – şi sistemul de antagonisme, în care, cu o supremă ordine, poate chiar cu o excesivă ordine, el a rezumat marile directive ale culturii franceze.

Nu vreau să împovărez această notă cu prea multe citate, dar cititorul care ţine să cunoască funcţiunea pe care a exercitat-o Albert Thibaudet în critică trebuie neapărat să ia cunoştinţă de acel eseu din aprilie 1929 – eseu ce poate servi de introducere generală la lectura întregii sale opere.

De câte ori a vrut să-şi definească atitudinea, Thibaudet a recurs la ideea de dialog între contraste, el rezervându-şi doar rolul de conducător al dezbaterii.

„*Je me vois obligé d'être un petit Paris, avec sa rive gauche et sa rive droite, défendant la rive gauche quand je suis sur la rive droite et vice-versa, agent sinon de liaison, du moins de dialogue". (La Ripublique des professeurs*. p. 230).

„Agent de dialog" este o definiţie perfectă pentru acest critic cu vocaţie prezidenţială. De altfel dialogul pentru el este însăşi funcţia criticii. O spune de nenumărate ori el care se recunoaşte a fi un „profesionist al criticii, al discuţiei şi al dialogului" (N. R. F., mai 1933), el care nu caută decât „viaţa,

dialogul, contrastele şi nuanţele literaturii" (N. R. F., martie 1935), el care nu se sileşte decât să dea glas spiritelor şi direcţiilor diferite, să angajeze dialogul lor" (N. R. F., august 1931).

Stăruinţa cu care acest cuvânt revine sub condeiul lui Thibaudet nu cred să fie întâmplătoare. El exprimă într-adevăr arta lui de a pune în raport valorile cele mai diferite, spre a degaja din această confruntare formule sintetice.

„Franţa – spune el într-un loc – este o foarte veche societate, sau mai degrabă o suprapunere de vechi societăţi, o societate de societăţi..." În această Franţă complexă, Albert Thibaudet distinge – ca într-un teren sedimentar – straturi succesive de cultură, cicluri diferite de mentalitate, de psihologie, de formaţie, de tradiţie.

Este o încântare să-l vezi urmărind o idee sau o problemă în desfăşurarea ei de-a-lungul vremurilor şi de-a-lungul generaţiilor. Nu e numai istoria unei probleme, este morfologia ei.

Cunosc de exemplu un scurt eseu despre secolul al XVIII-lea sau despre „optsprezecism" (*dix huitièmisme*) cum zice el cu o formulă uşor pedantă. Este un exerciţiu tipic prin ingeniozitatea analogiilor, prin expunerea metodică a faptelor şi mai ales prin viziunea lor în cicluri, ce se repetă[1].

---

[1] Oricât de zgârcit aş fi cu citatele, nu mi-aş ierta să nu vi-l prezint pe acesta:

„Tradiţia secolului al XVIII-lea, genul de viaţă şi de gândire al secolului al XVIII-lea, au circulat de-a-lungul secolelor XIX şi XX, unde apele lor şi-au păstrat coloarea discernabilă. Stendhal, Mérimée, Sainte-Beuve au reprezentat trei dialecte de optsprezecism şi au constituit prima generaţie de optsprezeciști în

Nu e fapt, cât de mărunt, cât de accidental, pe care Thibaudet să nu-l cuprindă într-o formulă. De altfel, accidente nici nu cunoaşte. Cunoaşte doar scheme generale, în care intră – cu mai mari sau mai mici variaţii – evenimentele.

Dacă Gide se prezintă la o dezbatere publică spre a-şi explica în contradictoriu atitudinea politică, Thibaudet observă că acesta e un fapt tradiţional în Franţa, că el există şi se repetă de două veacuri şi că, la timpul lor, Rousseau, Chateaubriand, Renan şi Barrès l-au făcut, fiecare în maniera lui.

---

veacul al XIX-lea. Se va vedea a doua generaţie în normalienii de la 1848, adică în Taine, discipol al lui Condillac şi Stendhal, şi în cei. care formează ceea ce s-ar putea numi grupul său: Paradol, About, Weiss. Tradiţia lui *Journal des Débats* începând cu al doilea imperiu, aceea a criticii universitare până la război, aceea de la „École des sciences politiques" formată de Boutmy şi Sorel, poate chiar biroul simbolic al lui Vergennes de la Afacerile Străine, iată atâtea filoane sau terenuri care prelungesc în secolul al XIX-lea, roca celui de al XVIII-lea. Şi n-aş mai termina, dacă aş aborda acum peisajul literar contemporan.

Ştiu prea bine că termenul cronologic de secol al XVIII-lea devine foarte arbitrar, de îndată ce vrei să faci din el un termen şi o temă ideologică. Din acest punct de vedere, nu există un singur secol al XVIII-lea, ci mai multe secole al XVIII-lea, cel al lui Voltaire, cel al lui Rousseau, al lui Diderot, Condillac Laclos, La Harpe (ecou în veacul XIX al luptelor din al XVIII-lea) în conflict unele cu altele şi între care, la un moment dat, trebuie să alegi. Cu aceste rezerve, nu există mai puţin trăsături generale, după care se recunoaşte, în secolul XIX sau XX, un spirit care a optat pentru valorile oficiale şi generale ale celui de al XIX-lea"... (N. R. F, mai 1933. nr. 236. Année 21).

Urmează aici o admirabilă definiţie a spiritului „optsprezecist", dar şi aşa citatul este prea lung. L-am reprodus pentru siguranţa cu care se stabileşte evoluţia unei probleme şi i se indică succesivele ei forme. Pentru rest, eseul trebuie citit în întregime.

Dacă Daniel Halévy publică un pamflet despre *Decadența libertății*, Thibaudet ne atrage atenția că cu o sută de ani în urmă – în 1830 – Tocqueville făcuse același lucru.

Dacă Pagnol scrie o comedie politică, Thibaudet schițează istoria genului în teatrul francez și stabilește imediat punctele de legătură între câteva generații de dramaturgi, împărțiți pe epocă și pe echipă.

Pretutindeni, în toate domeniile literaturii, ceea ce îl interesează și ceea ce se silește să marcheze este „întoarcerea anumitor ritmuri". Pretutindeni, critica lui încearcă să lumineze construcția simfonică a culturii.

O spune el însuși, cu o foarte frumoasă formulă: „...întoarcerea anumitor ritmuri dă ansamblului literaturii franceze o calitate de simfonie" (N. R. F., aprilie 1935).

E atâta ordine, atâta simetrie în istoria literară, așa cum o vede Thibaudet, încât ele ți se par arbitrare prin abuz de logică. Prea frumos își răspund fenomenele, prea strâns le este echilibrul, prea armonioasă convietuirea. Ciclurile se închid perfect, treptele lor urcă și coboară cu eleganță, bazele lor se succed disciplinate.

Într-un gen literar, într-o epocă literară, într-o generație literară, Thibaudet distinge sectoare, direcții, familii, grupate în număr egal. E ceva alfabetic în ordinea pe care o stabilește el.

Fie că face istoria unui veac, fie că face istoria unui cenaclu, pasiunea lui clasificatoare se exercită la fel de minuțios.

Citiţi reflexiunile pe care le publica (N. R. F. martie 1929) la sărbătorirea a 20 de ani de apariţie a revistei N.R.F. Sunt un model de discernământ. Tendinţele diferite se fasciculează, generaţiile se despart, punctele de trecere se clarifică, întreg cenaclul devine o lume complexă, în care jocul de forţe, atitudini şi orientări este urmărit până la ultimă nuanţă.

Intră desigur în acest exces de spirit clasificator, multă imaginaţie şi oarecare doză de arbitrar. Sistemul de analogii, pe care îşi sprijină Thibaudet construcţiile critice, este totdeauna seducător, dar nu totdeauna riguros. Punctele lui de vedere ne surprind, ne intrigă, ne contrazic. De multe ori eşti înclinat să le suspectezi, pentru că prea sunt ingenioase. Avem, citindu-l pe Thibaudet, sentimentul că ne pândeşte la fiecare rând un „*trouvaille*". Thibaudet gândeşte prea mult cu formule fericite – şi o formulă fericită nu e totdeauna exactă. Este o anumită facilitate de efect în concizia ei, în paradoxele ei, în neliniştitoarea ei simplicitate.

Este laturea de „tur de forţă", laturea de „virtuozitate" din maniera lui Albert Thibaudet. Nu îi rezişti niciodată, dar – după ce ai fost sedus de abilitatea lui dialectică – începi să devii bănuitor şi ai vrea să ştii în ce constă artificiul, pe care nu îl vezi, dar pe care îl presimţi.

Îmi pare rău că am limitat această notă numai la opera de critic literar a lui Thibaudet. Activitatea lui de eseist politic este egal de interesantă. Nu mă gândesc numai la cele două volume ale sale de

politică propriu-zisă (*Les idées politiques de la France* şi *La république des professeurs*). Mă refer la toate articolele sale scrise în marginea vieţii publice, pe care a urmărit-o paralel cu viaţa literară, considerându-le de altfel ca pe două domenii în strânsă comunicaţie reciprocă. Politica Franţei şi cultura Franţei sunt solidare în studiile lui Thibaudet şi nu o dată el a formulat legi de tradiţie, de formaţie, de psihologie, valabile şi pe plan politic şi pe plan literar.

Cu aceeaşi meticuloasă metodă, de naturalist şi de geograf, a urmărit succesiunea generaţiilor politice, repetarea ritmică a faptelor sociale, mişcarea de culanţă a orientării publice. Din tumultul politicii a încercat să degajeze – ca şi din tumultul literaturii– o hartă simplificată, redusă la liniile ei mari.

A văzut, a înţeles şi a formulat tipurile generale de om politic. După origine geografică, după formaţie şcolară, după tradiţie religioasă, după spirit provincial, după profesie, a studiat personalul politic al Republicii, despărţindu-l în sectoare de sensibilitate, de psihologie sau de gândire, neverosimil de simetrice. Citindu-l pe Thibaudet, critic politic, te întrebi dacă politica franceză nu s-a realizat printr-un misterios proces de cristalizare care a grupat puterile naţionale conform unor adânci legi de structură.

Când vorbeşte despre generaţia Deschanel, Jonnart, Barthou, Poincaré, ajunge la o formulă de o derutantă unitate, pentru a explica destinul celor patru oameni.

„...o carieră eschileană, în care cele patru destine capătă în mod ciudat aceeaşi formă, ca nişte

munţi de formaţie geologică, ce se termină în acealaşi punct cardinal cu aceeaşi ruptură". (N. R. F., ianuarie 1935).

Astfel de explicaţii centrale, care rezumă într-o singură expresie o întreagă epocă politică, se găsesc fără număr sub pana lui Thibaudet.

Om de centru (cu anumită înclinare spre radicali, cum se cuvine unui profesor, unui normalian şi unui fost discipol al lui Péguy), temperament de arbitru, Albert Thibaudet se află pe „linia de partaj a sensibilităţilor franceze" – ca să întrebuinţăm o expresie devenită clasică – pe linia ce face hotar între stânga şi dreapta. De aici, de la acest punct de confluenţă sau de despărţire, el vedea desfăşurându-se peisajele variate, când plane, când abrupte, ale societăţii franceze şi izbutea să le exprime valorile sintetice.

A fost una din acele inteligenţe, prin care o cultură ia cunoştinţă şi de diversitatea ei şi de armonia acestor diversităţi.

TUDOR ARGHEZI ÎN EDIŢIE DEFINITIVĂ

Îngăduiţi-mi să cred că marele eveniment românesc nu numai al acestei săptămâni, dar al acestui an este nu un fapt politic şi nici unul economic, ci un fapt literar. Apariţia operei poetice a d-lui Tudor Arghezi în ediţie definitivă este un moment cultural pe care timpurile viitoare îl vor

înţelege în toată solemnitatea lui, dar faţă de care nici noi nu putem fi insensibili.

Norocul de a fi contimporanii lui Arghezi noi nu-l simţim poate îndeajuns. Ni se pare firesc să-l vedem, să-l cetim, să-i vorbim. – şi o facem uneori cu oarecare neglijenţă aproape – ca şi cum această favoare ne-ar fi datorată, ca şi cum ea ar fi de la sine înţeleasă.

Poate că totuşi, dacă unii dintre noi vor trece mai departe de zarea câtorva decenii, şi dacă numele lor va supravieţui vieţii şi operii lor, va fi pentru că l-au cunoscut cândva pe Tudor Arghezi şi, într-un fel sau într-altfel, şi-au legat numele de al lui.

Se va zice mai târziu despre anul 1936: „anul în care au apărut versurile lui Arghezi". Nu se va şti atunci nici cine a fost şeful guvernului, nici care era cursul leului la bursă, nici cine prezida Academia Română. Se va şti însă că în acest an a apărut o carte.

Nu pot ceti fără emoţie justificarea tirajului: „această ediţie s-a tras în două mii două sute douăzeci şi cinci de exemplare".

Nu suntem deci decât 2225 de oameni care deţinem în întreaga ţară un astfel de exemplar, care astăzi mai este în librării – dar peste câţiva ani va constitui desigur o rară piesă de bibliograf, iar peste câteva decenii o nepreţuită avere.

E una din cele mai frumoase tipărituri realizate la noi. E un volum somptuos şi simplu, demn de cuvântul pe care îl poartă şi de mesajul de artă ce i-a fost încredinţat.

Multe glorii vor fi pălit, multe lumini se vor fi stins, multe glasuri vor fi tăcut, când acest glas va fi încă viu, în eternitate viu ...

„CĂDEREA" D-LUI LOVINESCU

Nu trebuie să luăm drept o dramă, accidentul mai mult dezagreabil, decât tragic, al „căderii" d-lui Lovinescu la Academie.

Tot ce s-a scris în această chestiune (inclusiv proiectul de discurs al criticului însuşi) este excesiv.

Academia s-a dezonorat! – am cetit undeva.

Recunoaşteţi că formula este prea melodramatică. Şi nici măcar nu este justă.

Aş prefera să spun că Academia s-a definit. Termenul e mai puţin catastrofic şi răspunde mai precis votului academic de luni.

Academia se defineşte mai puţin prin ce aprobă, decât prin ce respinge. Ea îşi constată singură limitele, acolo unde opune o rezistenţă sau un refuz.

Un refuz de a primi, însemnează o neputinţă de a primi. Când Academia îl ţinea departe de ea pe Mihai Eminescu, în fapt ea recunoştea cu sinceritate că nu e în stare să-l asimileze.

La fel s-a întâmplat cu I. L. Caragiale, căruia i s-a refuzat nu numai un fotoliu, dar şi un premiu – cerut cu o inexplicabilă stăruinţă de marele scriitor şi refuzat cu o mult mai explicabilă încăpăţânare de Academie.

Ilustrul corp îşi simţea din instinct incompatibilităţile.

El continuă să şi le simtă şi astăzi, cu un salutar simţ de tradiţie.

Academia Română – şi în genere orice academie – reprezintă forţele medii ale unei culturi, aspectele ei neutre, punctele ei calme. Este un fel de „birou de măsuri şi greutăţi".

De ce să-i cerem a primi sau a înţelege valorile extreme, manifestările vii de sensibilitate sau de artă, activităţile în plină desfăşurare? Îi cerem astfel să-şi trădeze propria ei fiinţă.

Să nu fim deplast de trişti şi nici exagerat de indignaţi. Dacă Academia Franceză şi-a permis să-l respingă pe Paul Claudel, de ce Academia Română, care oricum nu e cea franceză, nu şi-ar permite să-l respingă pe d. Lovinescu, care oricum – nici în ordinea valorilor noaste – nu este Claudel.

Respectuoşi cu bătrâneţele mai mult sau mai puţin glorioase, mai mult sau mai puţin nemuritoare ale domnilor care au votat luni să aflăm încă o dată că destinele culturii noastre nu se decid în placida casă de pe Calea Victoriei.

E tot ce se poate spune, fără prea mari regrete şi fără nici un fel de violenţă.

SAINT-EXUPÉRY

N-am fost la conferinţa, pe care a ţinut-o vineri seara, la Ateneu, d. Antoine de Saint-Exupéry, dar prezenţa sa în Bucureşti ne dă prilejul de a spune un cuvânt despre acea frumoasă şi clară carte, care – acum vreo doi ani – ne surprindea prin accentul ei de sinceritate, prin tonul ei sobru, stăpânit, aproape metalic, deşi vibrând de atâtea nuanţe subtile.

Vol de nuit se resimţea în chip fericit de faptul că nu era opera unui literat.

În genere, tot ce vine din alte zone decât ale lumii literare propriu-zise, aduce un mai pronunţat accent de autenticitate, căci nu e scris din automatism profesional, ci din aspra nevoie de a exprima o lume de gânduri şi de sentimente care îşi caută, odată cu expresia, sensul lor de a fi.

Un fel de probitate severă respira cartea d-lui Saint-Exupéry, probitatea cuiva care mai înainte de a încerca rezistenţa cuvintelor, încercase rezistenţa mai strictă, mai strânsă a mecanicei, a legilor de mişcare prin văzduh, rezistenţa maşinii şi rezistenţa necunoscutului.

Un om care trăieşte în intimitatea unui avion, legat de mecanismul lui ce nu permite nici cea mai slabă insubordonare, aduce în chip fatal şi în viaţa sa şi eventual în arta sa, acelaşi simţ de răspundere veşnic controlată, aceeaşi necesitate de a fi mereu în adevăr, în miezul adevărului – pentru că orice impostură este penalizată implacabil.

Un inginer, un marinar, un aviator, un matematician – oricine simte deasupra sa o lege dominatoare, oricine cunoaşte prin însăşi munca sa limitele obligatorii ale libertăţii morale – nu se va amăgi nici pe sine, nici pe ceilalţi, cu vane jocuri de impostură, de simulacru, de minciună.

Vol de nuit era o carte frumoasă în primul rând prin irecuzabilul ei accent de adevăr.

UNE POLÉMIQUE ACADÉMIQUE

Les Académies ne sont pas populaires. Elles n'ont pas ce qu'on appelle une „bonne presse". Le

public n'aime pas les cercles fermés. Il les respecte parfois, il les craint d'une certaine façon – même sans l'avouer, même sans le savoir – mais il ne les aime pas. Voyez l'Académie française. Y-a-t-il un sujet qui prête plus souvent aux chansonniers et aux dessinateurs l'occasion de rire et de faire rire?

L'académicien ramolli fait la joie des revues satiriques et vous ne trouverez aucun numéro du „Canard enchaîné" par exemple, où les illustres immortels ne soient assez brutalement malmenés. Souvenez-vous du scandale provoqué il y a deux ans par la publication de la grammaire officielle de l'Académie française. L'accusation d'incompétence sinon d'ignorance fut le moindre des griefs. Il n'y a pas de nouvelle élection qui ne donne lieu à vives polémiques, à des violentes attaques, à des bruyantes disputes. Il n'y a pas de prix accordé par l'Académie qui ne soit contesté, ridiculisé, suspecté.

On dirait que les académiciens non seulement reçoivent avec un grand calme leur impopularité, mais qu'ils la recherchent et qu'ils font de leur mieux pour contrarier „l'opinion publique". Il suffit que les journaux, les revues, les critiques, les lecteurs – enfin ce qu'on pourrait nommer le „sentiment public " – indiquent une candidature quelconque, pour que l'Académie la refuse. (C'est la même curiosité psychologique qui fait qu'à l'Académie Goncourt le candidat le plus notoire, le plus admiré, le candidat „ratifié " par la presse, soit d'avance certain d'être recalé.) Ce qui se passe ailleurs se passe également chez nous.

Plus jeune, plus modeste, plus obscure que son aînée française, l'Académie Roumaine l'égale pourtant en ce qui concerne l'impopularité, l'esprit d'étroite défense, le manque d'actualité et le manque de courage, dans le choix, dans les directives, dans l'activité publique. On a été surpris, pour ne pas dire indigné, par les résultats des dernières élections académiques. Un critique de grande valeur, M. E. Lovinesco, très estimé pour ses travaux et généralement pour sa longue activité littéraire, eut la désillusion de se voir refusé par l'Académie, après avoir été sollicité par certains de ses membres. Cet insuccès a valu à M. Lovinesco la sympathie spontanée du public cultivé et les témoignages les plus divers de solidarité intellectuelle de ses confrères. Il a valu en même temps à l'Académie Roumaine une nouvelle vague d'adversité polémique. On la dénonce comme une institution sénile, rétrograde, qui manque de jugement critique, de clairvoyance et de générosité intellectuelle.

L'Académie reçoit toutes ces attaques avec une placidité bien académique. Elle doit penser qu'elle a quand même bien choisi, puisque son choix provoque tant de mécontentement. Et elle continue son sommeil tranquille, dédaigneux, universitaire, avec un petit sourire d'ironie pour tout cet orage polémique qu'elle vient de déclencher. Tout cela passera, tout cela a déjà passé, et l'Académie reste égale à elle-même, dans son indifférence éternelle. C'est d'ailleurs la seule chose réellement éternelle dans cette maison d'immortels: l'indifférence.

ION MINULESCU: *NU SUNT CE PAR A FI*

În ciuda titlului său de carte, d. Ion Minulescu este totuşi ceea ce pare să fie şi ceea ce totdeauna a fost. Un poet amuzat de jocuri verbale, sedus de efecte sonore, victimă uşoară a ritmului cursiv şi a rimelor bogate, un poet care nu luptă prea mult cu versul, un poet volubil, fără severităţi de nici un fel, nici de gândire, nici de expresie, încântat de propria sa vervă, care se cheltuieşte abundent în monoloage, vocative, interjecţii, toate răspândite într-o jerbă de artificii ce a încetat de mult să fie îndrăzneaţă, dar continuă şi azi a fi amuzantă.

Nu aş vrea să dau acestui cuvânt din urmă un înţeles peiorativ. D. Minulescu scrie versuri cu o mare facilitate. Le scrie pentru o rimă, pentru un cuvânt bizar, pentru o glumă fericită, pentru o „poantă". Lipsa de efort este vizibilă, lipsa de solemnitate de asemeni. Este un ton de „poezie de circumstanţă", un ton de improvizaţie, de neglijenţă, de „şuetă" dacă vreţi, ton pe care poetul e destul de sceptic pentru a nu încerca să-l ascundă. Oarecare bonomie, oarecare cordialitate intră în accentele sale lirice cele mai grave. La această impresie contribuie în mare măsură tehnica sa poetică atât de simplă prin procedee.

Melodia minulesciană – căci incontestabil există o astfel de melodie în lirica noastră – se obţine invariabil prin versul când lapidar, când abundent, prin repetarea cifrelor fatidice – trei, şapte -, prin neologismul strident, prin numele geografice evocatoare, prin apariţiile uşor romantice, uşor misterioase (*Necunoscutul*, *Necunoscuta*, *Matelotul*

blestemat), prin avalanşa de adjective, de exclamaţii, de întrebări, de răspunsuri.

Desigur, nu e greu de văzut cât sunt de mecanice aceste procedee şi la ce comode jocuri de versificare pot fi ele întrebuinţate. Nu prin simplă întâmplare, d. Ion Minulescu este cel mai paradoxal poet al nostru. Secretele d-sale prozodice nici n-au nevoie să fie dezlegate – atât sunt de săritoare în ochi. Ele stau la îndemâna oricui vrea să pastişeze şi nici nu cer pentru aceasta prea mult exerciţiu.

Totuşi, oricât e de exterioară originalitatea d-lui Minulescu, ea rămâne un fapt de care trebuie să ţinem seama. D. Minulescu e un poet care şi-a inventat singur tipul său de poezie. Nu-l datorează nimănui. În literatura românească nu are premergători, iar în literatura străină nu are patroni spirituali. Modele directe, nu.

Vocabularul său, ritmurile sale, tipurile sale preferate de rimă, atmosfera generală a poeziei sale, toate îi sunt proprii. Nu întrebaţi prin ce mijloace. Nu măsuraţi valoarea acestor mijloace, adâncimea lor, complexitatea lor. Ele sunt contestabile şi ca semnificaţie emoţională, şi ca putere de sugestie, şi ca adevăr artistic. Dar aşa cum sunt, îi aparţin. Nu e puţin lucru.

În istoria noastră literară, poezia d-lui Minulescu marchează un capitol distinct, pe care nu-l împarte cu nici o altă operă. E un glas ce poate fi individualizat şi acest fapt, într-o literatură în care apariţiile singuratice sunt atât de rare, constituie un titlu remarcabil.

Uzat de timp, consumat de parodişti, depăşit de sensibilitatea evoluată a cititorului de poezie, decăzut

din calitatea de revoluţionar în poezie, d. Ion Minulescu păstrează totuşi un loc inexpropriabil pe harta liricii româneşti.

A fost în poezia d-lui Minulescu – încă de la primele sale romanţe – o notă de umor. *Nu sunt ce par a fi* accentuează această notă şi o duce mai departe, o notă de umor până la burlesc, până la calambur, până la proprie parodie.

Dar volumul de faţă mai păstrează unele din temele „bizare" de demult (poezia plecării, poezia necunoscutului, corăbiile care se pierd, umbrele care trec etc., etc.), aceste teme sunt din ce în ce mai rare şi în orice caz întrecute numeric de elementele parodice.

Lăsând deoparte glumele strict gazetăreşti (de exemplu, o strofa pentru *Arcul de Triumf* de la Şosea – p. 12), să recunoaştem că humorul d-lui Minulescu, fără prea complicate ecouri interioare, desigur, nu este lipsit de ingeniozitate:

Te vei putea-ncuia chiar fără voie
Într-un poem postum de Edgar Poe —
Al cărui nume adevărat e Edgar Po
Ca şi cum l-ai ceti numai până la „o".
(p. 43)

E un humor de conversaţie, curgător, uneori nu lipsit de fantezie şi aproape totdeauna spumos, viu.

Am pe alocuri impresia că d. Minulescu se distrează a se pastişa pe sine însuşi – ceea ce reuşeşte cu un haz cu care nici d. Al. O. Teodoreanu, nici d. G. Topârceanu nu-l întrecuseră în parodiile lor.

Azi noapte, a plouat ca de-obicei,
Că Dumnezeu face ce vrea...

O noapte, plouă-n cinstea mea,
O noapte, plouă-n cinstea ei.

Azi noapte însă a plouat
În cinstea celei care a plecat.

A plecat?...
Cine-a plecat?
N-am plecat nici eu, nici ea –
A plecat altcineva...

(p. 29)

Mai puţin de acord suntem cu humorul d-lui Ion Minulescu acolo unde cade, definitiv şi fără nici un efort de a se salva, în cronică rimată, ca orice revuist obişnuit să versifice.

De exemplu:
Mizil...
Buzău...
Şi Pullmanul nostru cu 80 pe oră
Îşi bemolează viteza sonoră
Şi-n gară, deodată, tăcut se opreşte!...
Dar Pullmanul – „Made in England"
Glumeşte: „Ce-o fi.. să fie!... "
Şi vesel, porneşte din nou —
Porneşte cu aceeaşi viteză sonoră
Şi cu acelaşi obraznic ecou:
„Cu 80 pe oră..."
„Cu 80 pe oră!..."

O biată cireadă de vaci şi viţei
Ne-ntâmpină-n gara de la Făurei,
Iar gara pustie din Lacul Sărat

Ne-anunţă că „Lacul Sărat"...
a secat.
(p. 70-71)

Voi opri aici citatele. De altfel, d. Ion Minulescu este atât de egal cu sine însuşi, încât orice citat este inutil pentru cine îi cunoaşte dinainte opera.

Iar la această operă *Nu sunt ce par a fi* nu adaugă nici o nouă dimensiune.

LE ROI ET LA CULTURE

„Messieurs, je suis heureux d'être aujourd'hui parmi vous, car je me sens dans un cercle d'amis." C'est avec ces paroles que saluait le Roi les écrivains, qui Le recevaient pour la première fois, en mai 1933, dans une séance solennelle qui était en même temps la première fête du livre. Cette amitié royale, déclarée avec une telle simplicité, n'était pas une parole de circonstance. Le Roi l'a prouvée depuis.

Comme prince héritier, on connaissait déjà Sa passion pour les lettres et pour les arts, qui étaient d'ailleurs dans la plus belle tradition de la famille royale. On savait que le Prince était un grand lecteur et bien souvent Il avait surpris Ses interlocuteurs par la précision, la variété et la profondeur de Ses connaissances en matière de littérature roumaine.

Aujourd'hui encore, quand la lourde tâche de Souverain d'un peuple de 18 millions Lui pose tant de difficiles problèmes et Lui exige tant de travail, le Roi

reste quand même grand liseur de livres. Il sait tout ce qu'on publie. Il est au courant de tout ce qui agite la vie littéraire, Il suit de près l'évolution de ses auteurs préférés, Il lit avec intérêt et sollicitude les jeunes écrivains.

Mais le Roi n'est pas, et ne se contente pas d'être, en matière de littérature, un „amateur". Il est un travailleur actif, un agent important de notre culture, un facteur d'initiative qui donne des directives, impose des suggestions, imprime un rythme de jeunesse au monde des lettres. Il a fondé, comme on le sait, les Fondations Royales de culture, mais Il est resté leur premier directeur, non seulement en traçant leur grandes lignes d'activité, mais en contrôlant personnellement la réalisation du programme jusqu'aux plus minutieux détails.

Relisez ce discours du Roi à la première fête du livre en 1933, discours que nous avons déjà rappelé au début de notre article: vous y trouverez avec étonnement le programme complet de la Fondation pour arts et lettres qui porte Son nom et vous verrez que tout ce que cette Fondation a réalisé au cours de ses trois années d'existence avait été d'avance prévu, établi et ordonné par le Roi, qui est à la foi son fondateur, son protecteur et son directeur.

Il nous serait difficile de rappeler ici en détail toutes les initiatives royales (cela serait plutôt un sujet de monographie, qu'un sujet de modeste article de journal), mais il faut sans doute faire une mention spéciale pour un grand travail, dont l'importance marquera une date dans l'histoire de notre culture:

nous pensons notamment à la grande édition de la Bible, dans une nouvelle version roumaine, version à l'établissement de laquelle le Souverain a chargé deux prêtres, dont le premier est un des nos meilleurs prosateurs, Gala Galaction, et le second une autorité théologique, le prêtre Vasile Radu. La Bible du Roi Carol II se place sur la ligne des plus vieilles traditions de culture roumaine. Par elle notre jeune Souverain rejoint les ombres toujours vivantes des Voïvodes, dans la perspective des siècles passés.

Pour estimer l'ampleur des préoccupations que le Roi voue aux problèmes de la culture roumaine, Il suffit de lire Ses discours, récemment publiés dans une édition populaire. On y a réuni surtout les discours concernant les événements d'ordre intellectuel: les discours prononcés à l'Académie, à nos Universités, aux associations de culture, aux instituts scientifiques. Si diverses que soient les circonstances où ces discours furent prononcés, le Roi nous éblouit toujours par l'étendue et l'exactitude de ses informations. Rien de vague, rien d'imprécis dans les sources qu'il emploie, dans les souvenirs qu'il évoque.

Quand Il se trouve dans une institution académique, universitaire ou ecclésiastique, Il aime tracer son histoire, résumer sa tradition, éclairer son esprit. Le Roi rattache toujours par Sa parole le présent au passé, mais Il sait en même temps entrevoir l'avenir. Il est le lien vivant entre ce qui fut, ce qui est et ce qui sera, Il est la synthèse des valeurs permanentes de l'esprit roumain.

SFÂRŞIT DE STAGIUNE

Încă o satgiune care a trecut fără glorie, fără pasiune, fără eroism.

Rămâne la închiderea ei o impresie de cenuşiu, de indiferenţă, de renunţare plictisită.

Din când în când, un spectacol agreabil. Din când în când, o încercare izolată de a face ceva. Pe urmă totul cade în aceeaşi veche nepăsare descurajată.

Nu vreau să citez nume şi nici să stabilesc răspunderi. Răspunderile sunt globale, nu individuale. Întreg teatrul nostru trece printr-o perioadă de depresiune, de descompunere. Nu este o criză de public, cum prea comod şi prea grăbit se spune. Publicul e docil şi de treabă.

El e capabil de mari copilării, de mari generozităţi. El umple până la ultimul loc cinematografele şi stadioanele.

E o criză de orientare în teatru, o criză de suflu interior, o criză de convingere şi de credinţă, o criză a teatrului ca funcţiune creatoare în ansamblul culturii noastre.

Suntem la un punct aşa de scăzut, încât teamă mi-e că un astfel de criteriu să nu pară, chiar oamenilor cu bunăvoinţă, pretenţios şi deplasat.

Cultură şi teatru au devenit noţiuni străine.

Teatrul resimte această criză în toate manifestările lui: joc actoricesc, literatură dramatică, regie, critică , artă decorativă. În nici unul din aceste domenii, stagiunea care s-a sfârşit, nu ne-a revelat nicio apariţie nouă, nici un temperament, nici o inteligenţă, nici o vocaţie.

Actori pe care îi cunoşteal dinainte, autori, regizori, pictori decorativi încearcă să-şi menţină vechile poziţii câştigate. Unii dintre ei reuşesc. Asta e tot.

Unde este glasul care să spargă aceste obişnuinţe somnoroase? Unde este chemarea care să zguduie puţin această lene organizată, să înfioare puţin această blazare generală?

Îi trebuie teatrului nostru puţină nelinişte. Îi trebuie un moment de elan, de imprudenţă. Îi trebuie poate un moment de spaimă. Să vadă, să înţeleagă că izvoarele lui sunt sterpe, resorturile lui uzate. Să vadă cu brusca şi ultima luciditate a celui ce se apropie de moarte, să vadă că drumurile lui de azi sunt drumuri închise, sfârşite ...

Că avem o viaţă teatrală mediocră poate că încă nu e atât de grav. Dar că această mediocritate este placidă, resemnată, fără cunoştinţă de sine, fără întrebări şi fără aşteptări – iată ce sete deplorabil.

EMINESCU ÎN BIOGRAFIE ŞI CRITICĂ

Nu cunosc încă ultimile două volume din lungul ciclu de cercetări, dedicat lui Mihail Eminescu de către criticul şi biogaful său G. Călinescu.

Dacă ele sunt la nivelul şi de valoarea biografiei publicată în 1932 în editura „Cultura Naţională" atunci nu exagerez spunând că apariţia acestor ultime cărţi constituie un moment în cultura noastră.

D. Călinescu ne-a dat de la primul său volum de critică eminesciană o viziune a marelui poet organică, profundă, complexă, surprinzător de nouă, cuceritor de vie. El ni l-a restituit pe Mihail Eminescu slavându-ni-l de două ori: întâi dintr-o întreagă arhivă de „documente" fără orizont, iar apoi dintr-o literatura apologetică, falsă şi nepioasă prin excesele ei retorice. Ne-a dat astfel un Eminescu sobru şi patetic,studiat cu preciziune, dar în acelaşi timp evocat cu o arzătoare pasiune.

De atunci d. G. Călinescu s-a dedicat unei munci de bibliotecă pentru care îi rămânem recunoscători, căci ne-a pus la îndemână texte de primă importanţă, până la care ediţiile „complecte" de până acum nu ajunseseră.

Cu atât mai stimabil a fost acest devotament, cu cât, în acelaşi timp, umbra lui Eminescu servea drept subiect câtorva romane – gen mai facil, mai puţin riguros şi mai ispititor, tocmai prin lipsa lui de rigoare. D. Călinescu a rezistat. Să ne fie îngăduit a vedea în acest fapt, o dovadă de seriozitate critică.

Poate că dacă un mare premiu academic încununează la timp munca sa, aceasta se datoreşte mai mult întâmplării, decât unui just examen. Academia comite gafe şi nimereşte gesturi strălucite, cu o egală lipsă de discernământ. Nici de unele, nici de celelalte ea nu trebuie făcută răspunzătoare.

Dar pentru că o fericită întâmplare atribuie în chip fericit un premiu, să nu pierdem prilejul de a spune cât de sus păstrăm în stima şi în recunoştinţa noastră munca d-lui G. Călinescu.

UN STENDHALIAN PRIM-MINISTRU

Noul prim-ministru al Franţei este un vechi cetitor al lui Stendhal şi unul din criticii săi de cea mai sigură autoritate.

Cartea sa *Stendhal et le beylisme* ocupă un loc esenţial în bibliografia stendhaliană. Din nefericire este de mult epuizată şi, după câte ştiu, n-a mai fost de atunci retipărită.

Pe vremuri, pentru a o ceti a trebuit să capăt un permis special, ca să intru în rezerva bibliotecii Sainte-Geneviève, unde un exemplar rarisim mi-a fost încredinţat câteva ore.

Admirabilă operă, limpede, subtilă, fermecător de apropiată de spiritul lui Henry Beyle.

Ce l-a dus pe Leon Blum – umanist normalian, critic de artă şi de teatru – spre politică? Poate aceeaşi curiozitate intelectuală, care îl făcea şi pe maestrul său, Stendhal, să participe cu pasiune la jocurile diplomaţiei, ale Curţii, ale partidelor şi să scrie în romanele sale nu numai cronica psihologică a timpului său, dar şi cronica sa politică. Lucien Lenweu nu este prin anumite capitole un tratat de tactică şi morală politică?

Îndrăznesc să cred că în cariera lui Leon Blum şi în destinele primei lui guvernări, faptul de a fi stendhalian este mai important decât acela de a fi socialist.

Prin Stendhal, el rămâne în legătură cu spiritul francez cel mai neconformist, dar şi cel mai ordonat. Înflăcărat şi lucid, generos şi precis, convins fără fanatism, sceptic fără frivolitate, exigent cu sine,

înţelegător cu ceilalţi, liber prin instinct, prin tratament, prin tradiţie, Stendhal este patronul ideal al unui şef de guvern.

Îmi spun că prezidenţia Consiliului de miniştri francez, i-a fost dată pe jumătate lui, când i-a fost dată lui Leon Blum. Şi nu este o glumă.

LES REVUES ET LA CRITIQUE

La publication récente du livre de M. Camil Petresco, Thèses et Antithèses, *dont nous avons déjà incidemment parlé, nous fait sentir encore une fois – et la regretter vivement – l'absence d'une revue critique telle que cet auteur dirigeait autrefois avec l'intransigeance, l'esprit de combat et la vivacité polémique, que l'on sait.*

Certes nous avons aujourd'hui encore quelques revues littéraires assez utiles et assez variées, mais il nous semble qu'elles manquent toutes, sans exception, de direction critique. Il y a un certain désarroi dans leur activité, un certain manque de critérium, ce qui fait que cette activité reste indifférente et terne même quand elle est appréciable du point de vue de la valeur littéraire.

Il arrive sans doute de trouver dans la „Viaţa românească", dans la „Gândirea", dans l'„Adevărul literar", dans la „Vremea" des belles pages de littérature, des beaux poèmes, des beaux morceaux de prose, mais toute cette matière littéraire nous paraît s'y trouver sans nécessité, sans justification

intérieure, un peu par hasard. Croyez-vous qu'une revue de littérature n'est qu'une petite anthologie mensuelle ou hebdomadaire de vers et de prose? Croyez-vous que son rôle n'est que le rôle d'une vitrine qui expose avec indifférence des choses plus ou moins chères?

J'estime au contraire que le rôle d'une revue est bien plus personnel, plus actif, plus agissant. Une revue doit représenter avant tout, un point de vue, une échelle de valeurs, une manière originale de regarder et de juger la chose littéraire. Si elle n'est pas animée et dirigée d'un esprit critique, une revue n'est rien de plus qu'un magasin illustré ou non.

Je ne veux pas dire que les quelques revues, que nous avons encore, manquent totalement d'attitude. Je sais bien que la „Viața românească" par exemple garde toujours de son glorieux passé certaines normes, certains principes. Je sais aussi que la „Gândirea", déjà vieille avec ses quinze ans d'existence, n'a jamais quitté sa position traditionaliste. Mais j'observe que dans la défense de leurs positions, elles mettent une sorte de froideur académique qui les rend passives, indifférentes. C'est peut-être une question d'âge. C'est peut-être aussi une question de prestige. On ne peut quand même pas demander à une revue, qui a gagné une haute place dans la vie littéraire d'un pays, de garder le ton vif, la voix puissante, le style de combat. C'est plutôt le rôle des jeunes. Leur tempérament, leur inquiétude, leur imprudence et aussi leur générosité les y obligent.

Mais – est-ce un simple hasard? – les jeunes n'ont pas de revue et quand ils l'ont, leur revue nous

surprend ou bien par sa simple violence de vocabulaire (quand nous attendons de la décision dans la pensée et dans l'esprit critique...) ou bien nous surprend-elle par son conformisme critique et par la tiédeur des attitudes.

Je me trompe peut-être, mais malgré les abus de polémique et de pamphlets, dont nous nous plaignons souvent – avec combien de raison! – notre vie littéraire passe par une période de lassitude et de passivité. Ses violences sont extérieures – violence de geste, violence de parole – mais sa pensée est timide.

YOGA

Il faut féliciter la Fondation pour littérature et art Roi Carol II de Bucarest et la Librairie orientaliste Paul Geuthner de Paris, qui par un effort commun ont publié récemment le grand ouvrage de philosophie et d'histoire de M. Mircea Eliade, Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne.

Nous connaissions depuis longtemps l'activité littéraire et critique de M. Eliade et nous savions qu'elle était animée d'un esprit bien plus large que le roman ou l'essai pouvait nous le faire voir. Romancier puissant, également capable d'étudier avec une grande force objective la nouvelle société roumaine (comme il l'a fait dans son dernier roman Huliganii*) ou d'évoquer avec un admirable souffle de poésie une légende d'amour, telle que l'inoubliable légende de sa* Maitreyi, *ou bien encore de construire,*

avec une déroutante fantaisie, un roman d'étrange aventure où la métaphysique et l'esprit inventif collaborent d'une façon unique (comme ils l'ont fait pour le roman déjà vieux La lumière qui s'éteint*), M. Mircea Eliade n'a pourtant jamais caché que la littérature était pour lui une préoccupation secondaire et qu'il gardait comme principal but de ses travaux non pas les lettres, mais la science, et notamment l'histoire des religions à laquelle il s'était d'ailleurs depuis longtemps dévoué.*

Cette préférence n'était pas une surprise pour ceux qui avaient suivi les écrits de M. Eliade – et même ses écrits littéraires. Une belle culture, une grande érudition, une étonnante possibilité de s'orienter avec aisance dans les domaines de l'histoire et de la science – voilà ce que l'essayiste Mircea Eliade nous avait toujours obligés de voir et de sentir dans ses essais et dans ses pages de critique. Je connais quelques-unes des leçons que M. Eliade fait depuis trois ans à l'Université de Bucarest, mais je suis – hélas – trop vieux pour assister aux travaux pratiques qu'il entreprend avec ses étudiants. Il paraît que ce sont de très sévères exercices de lecture et d'exégèse.

Je rappelle tout cela pour montrer que dans son cas l'homme de lettres a toujours cédé le pas à l'homme de science. M. Eliade s'est fait un devoir de marquer toujours la préférence qu'il donnait à ses travaux scientifiques. Quand il publiait un roman de la valeur et de l'importance des Huliganii *par exemple (le titre en est intraduisible), il s'arrangeait d'imprimer en même temps, comme par hasard,*

*l'étude sur l'*Alchimie asiatique – *et ce hasard avait visiblement une signification.*

Nous voici maintenant devant son œuvre principale. Yoga *représente presque dix ans de travail, trois années de recherches dans les bibliothèques et les facultés indiennes, quelques années d'organisation systématique d'une vaste matière historique. C'est un livre destiné aux spécialistes et il les trouvera sans doute au-delà de nos frontières. Publié en français, ce livre sera-t-il le point de liaison avec la culture mondiale, ce point de liaison, ce point de contact que nous attendons et que nous espérons, pour mettre en valeur une Roumanie intellectuelle trop injustement méconnue?*

Espérons-le.

EMIL CIORAN: *CARTEA AMĂGIRILOR*

Cartea amăgirilor este o carte delirantă. D. Cioran însuşi este un scriitor în delir, care îşi iubeşte delirul, îl alimentează, îl întreţine, îl stimulează. E un om care nu numai că are febră, dar are şi orgoliul febrei sale. Febra pentru d. Cioran este un mod de a privi şi a înţelege lumea. Febra pentru d-sa este un program, o filozofie şi o metafizică.

Dacă aş fi sigur că vorba nu va fi luată drept o glumă, aş spune ca această „carte a amăgirilor" este o carte tifică. Ea reprezintă o formă gravă de tifoidă, transpusă pe plan moral şi considerată ca o concepţie a vieţii.

E grav? Nu ştiu dacă e grav. Nu ştiu dacă e grav, pentru că mai întâi nu ştiu în ce măsură d. Cioran delirează sincer. D-sa este un bolnav, un ipohondru sau un impostor? Delirul d-sale este un delir de natură biologică sau numai un delir literar? În cazul întâi, cartea d-sale poate fi cel puţin un document de psihologie. În cazul al doilea ea devine cel mult un exerciţiu de stil.

Mărturisesc că nu pot da un răspuns categoric acestor întrebări. Cazul d-lui Cioran este poate mai complex. Poate că el cuprinde şi elemente de nelinişte reală, de nelinişte organică, dar acestea se complică şi se agravează cu o deformare voluntară de atitudine. Cine poate spune unde este limita dintre a fi bolnav şi a voi să fii bolnav?

D. Cioran este un delirant, care vrea să delireze. D-sa este un tific, care nu consimte să renunţe la febră. Se complace în ea şi îşi dă toată silinţa să o menţină.

Iată de ce cetindu-i nu numai cartea de faţă, ci în genere întreaga sa literatură (primul volum *Pe culmile disperării*, precum şi aproape toate eseurile sale din diferite publicaţii), te întrebi dacă d. Emil Cioran este cu adevărat un disperat sau dacă o face numai pe disperatul.

Întrebarea, repet, nu se rezolvă aşa. Am sincera dorinţă de a pricepe drama acestui om (dacă dramă este?) – şi tocmai de aceea nu pot simplifica prea lesne lucrurile socotindu-l pe d. Cioran în plină impostură psihologică şi metafizică.

E adevărat însă că scrisul său ne îndeamnă mai mult către această din urmă presupunere. E un scris

umflat, gongoric, declamator, cu false violenţe, cu false lamentări, un scris exterior, plin de procedee retorice, plin de vocative, imprecaţii şi apeluri, copleşit de adjective, interjecţii şi epitete. Este un stil eminamente catastrofic (ale cărui influenţe literare sunt de altminteri uşor de identificat), un stil care strigă, care ţipă, care urlă – şi nu ştii dacă urlă dintr-o nevoie organică de expresie, sau dintr-o manieră literară deliberată.

D. Cioran îşi defineşte singur arta poetică: „...a gândi în febră, a face gândurile arzătoare, a scoate aburi din idei" (p. 88).

Definiţia ultimă are o vizibilă turnură comică. Sunt însă decis să nu râd şi nici măcar să surâd, cetindu-l pe d. Cioran. Altfel n-ar mai avea nici un sens să vorbim despre cartea aceasta pe care orice cronicar bine dispus ar putea să o ridiculizeze numai prin citate.

N-am căutat prea des asemenea efecte şi cu atât mai puţin le voi căuta astăzi. D. Cioran dezarmează tocmai prin imprudenţa sa. În anumit sens, este eroic curajul său de a scrie astfel, înfruntat şi, poate, acceptând ridicolul sub toate formele, cu conştiinţa – probabil – că depăşeşte acest ridicol.

Ironia e o rezistenţă absolut insuficientă în faţa delirului. Să nu fim ironici cu d. Cioran. Ar fi şi prea uşor şi prea puţin.

D-sa scrie cu „flăcări şi fulgere", scrie „exaltat, vrăjit şi înnebunit", scrie într-o „ebrietate de sonorităţi",scrie cu „elanuri barbare şi explozii", scrie într-o „beatitudine de o bestială intensitate şi de o demonică unicitate", scrie „într-un elan pervers şi într-un tremur total".

Ceea ce mă îngrijorează în acest stil catastrofic (şi e singurul lucru pe care prieteneşte l-aş supune meditaţiei d-lui Cioran) nu este valoarea lui literară, ci incapacitatea lui reală de expresie.

Stilul d-lui Cioran este un stil spart. Cuvintele sale sunt distruse prin exces, strivite prin abuz, stinse, decolorate şi ucise prin artificiu. Nimic nu omoară mai sigur cuvintele, decât superlativul său. Cartea d-lui Cioran zace doborâtă de superlative.

De aceea ne este aşa de greu să credem în dramele ei. De aceea avem mereu sentimentul că ne avem mereu angajaţi într-o teribilă farsă.

Poate că d. Cioran însuşi este victima acestei farse. Se lasă dus de cuvinte, se lasă târât de ritmul lor oratoric şi încetul cu încetul devine prada propriului său joc verbal, în care printr-o conştientă mistificare începe să creadă.

Sunt un disperat! Sunt un disperat! – strigă d. Emil Cioran şi pe măsură ce strigă, se convinge de propria d-sale disperare.

Dacă i-am spune că nu e un disperat, ci un om sănătos, zdravăn şi echilibrat, d. Cioran s-ar considera fără îndoială jignit.

De altfel, într-un loc, cu o surprinzătoare şi imprudentă clară vedere, d-sa observă că şi disperarea e o formă de entuziasm. Remarca mi se pare apreciabil de juvenilă, iar pe de altă parte mă face să sper că tragediile acestui eseist nu sunt incurabile.

Am scris altădată, cu alt prilej – şi referindumă la alţi scriitori ai noştri – despre un gen de tragic, pe care îl denumeam „tragicul declarativ". Formula se potriveşte de minune şi d-lui Cioran.

D-sa declară: „... eu am murit de mai multe ori" (p. 54). Sau: „sunt un Raskolnikov fără scuza crimei" (p. 100).

Asemenea afirmaţii trebuie primite cu multă aproximaţie, atâta vreme cât nimic din scrisul d-lui Cioran nu ne constrânge să credem în realitatea lor interioară.

O conştiinţă tragică nu se realizează prin simple declaraţii de catastrofă şi faptul de a trăi o dramă nu va putea fi niciodată înlocuit cu diverse exerciţii verbale. Aş putea să invoc exemplul lui Dostoievski (care de altfel se află prezent în cartea d-lui Cioran sub formă de reminiscenţă literară). Voi aminti însă două exemple mai apropiate de noi.: al lui Barbellion (autorul acelui neuitat *Jurnal al unui dezamăgit*) şi exemplul tânărului M. Blecher, autorul acelor magnifice *Întâmplări în irealitatea imediată*, despre care adesea v-am vorbit.

Iată două cărţi care sunt cu adevărat fiecare în parte jurnalul unei conştiinţe tragice.

Cât despre d. Cioran, d-sa nu ne dă decât o carte de literatură, în care umbrele lui Nietsche, Gide şi Dostoievski se încrucişează destul de vizibil.

P. S. Îmi pare rău că nu pot încadra în acest articol elementele „mozartiene", pe care d. Cioran le recunoaşte spre marea noastră mirare, în sensibilitatea sa.

Iată un punct – singurul – prin care, în ce mă priveşte, aş putea fi în contact cu acest eseist.

Dar poate că voi avea cândva prilejul să scriu. Mai ales ţinând seama că d. Cioran este un scriitor activ.

UNE ÉLECTION ACADÉMIQUE EN... 1907

Je lis avec beaucoup de méfiance les déclarations des écrivains qui affirment avec trop de modestie, ou bien trop d'orgueil que leurs succès ou leurs insuccès leur sont également indifférents. Cette indifférence est un genre de cabotinage qui me gêne par son hypocrisie. Je lui préfère de beaucoup le cabotinage qui a le courage de ses naïvetés, de ses enfantillages et de ses orgueils puérils.

Briguer un prix littéraire, une décoration rare ou un fauteuil académique – ce sont sans doute des ambitions un peu naïves. Mais si on leur ajoute un faux dédain et si on les cultive à l'abri d'une fausse indifférence, elles perdent leur naïveté pour devenir nettement stupides. La pruderie des hommes de lettres n'est pas une heureuse forme de modestie intellectuelle.

Pourquoi un écrivain n'aurait-il pas le courage de sa vanité? L'art ne va pas sans une certaine exaltation, sans un certain manque de mesure. Il est fait d'élan, d'ingénuité, d'enthousiasme – et n'est-il pas touchant de voir un homme qui reste encore, même dans la vieillesse, sensible à un éloge ou à une critique? C'est une preuve de jeunesse, de foi, de conviction. Genus irritabile vatum!

Mais les écrivains n'aiment pas se reconnaître sensibles. Ils ne veulent pas avouer qu'ils sont en effet „irritables". Ils s'estiment plus élégants quand ils sont blasés. Être blasé – quelle preuve de distinction! Ils désirent de leur cœur un grand prix ou un fauteuil d'académicien, mais – tout en faisant tout ce qu'ils

peuvent pour le succès de leur candidature – ils font semblant de s'en désintéresser.

Avez-vous lu les déclarations faites après les dernières élections à l'Académie Roumaine par certains candidats qui ont eu la malchance d'être „recalés"? Je ne discute pas les résultats de ces élections. Ils sont en partie regrettables et injustes. Mais je trouve qu'il faut avoir plus de sincérité pour accepter un insuccès, si injuste qu'il soit. Je ne peux croire à la sincérité du candidat malheureux qui feignait, après avoir connu les résultats, un mortel dédain pour l'Académie. Il déclarait, par exemple, à un journaliste: „Que voulez-vous que ce résultat me fasse? Il ne me touche nullement. Il ne me regarde même pas. Il m'est totalement et absolument indifférent". Est-ce possible? La vie littéraire serait-elle à tel point triste et ennuyée, les écrivains seraient-ils à tel point blasés, qu'une élection académique ne puisse émouvoir personne, ni même ceux qu'elle vise directement?

J'ai cherché la réponse dans un de mes plus chers auteurs et dans un de mes plus chers livres: le Journal *de Jules Renard. Lui aussi fut académicien (de l'Académie Goncourt, où il succéda à Huysmans), mais comme il n'avait aucune hypocrisie il raconta avec une parfaite franchise toutes les inquiétudes, toutes les émotions qu'il avait éprouvées dans l'attente de son élection.*

Renard nous enchante par la sincérité ingénue de ses vanités littéraires. C'est lui qui avoue quelque part avec une charmante franchise:

„Chaque fois que le mot «Jules» n'est pas suivi du mot «Renard» j'ai du chagrin."

Et c'est toujours lui qui nous désarme par le courage de cette confession personnelle:

„Il y a beau jour que j'ai renoncé à rougir de ma vanité et même à m'en corriger. De tous mes défauts, c'est celui qui m'amuse le plus."

Il fut élu à l'Académie Goncourt en novembre 1907, après des longs débats, des laborieuses discussions et à une faible majorité, réalisée après quelques jours de combat, d'incertitude et d'adversité. Il raconte tous les incidents de cette élection si mouvementée et, s'il les raconte avec cette délicieuse ironie qui ne le quitte jamais, il n'est pas moins vrai qu'il y met beaucoup de passion. Du dépit, de l'espérance, de l'acharnement, de l'orgueil, de la lassitude – voilà tout ce qu'il sentait dans son attente à la fois ironique et fiévreuse. Il y a trente années qui sont passées depuis, mais ceci ne nous empêche pas de relire aujourd'hui encore avec une grande émotion et une grande sympathie sa confession:

„Hier soir, en rentrant à six heures, je trouve dans mon cabinet Mirbeau et Thadée (probablement Thadée Natansohn de «La Revue Blanche». N. R.).

– Votre élection est sûre, me dit Mirbeau. Nous avons vos cinq voix.

– Puis-je dire que je suis très content?

– Non. Mais il y a une formalité indispensable: il faut poser votre candidature... Sûrement, au second tour, vous aurez vos cinq voix.

Toute la journée, inquiet. Tout à coup grosse envie de pleurer, comme un homme heureux et sans courage contre le bonheur.

Et à chaque instant, des poses, des mots de théâtre."

Et le lendemain, le 24 octobre, il avoue:

„Mal dormi. À partir de cinq heures, j'attends. Rien, ce matin. Pas une lettre, pas un journal agréable...

Au fond je m'en passerais bien, mais toute la surface nerveuse est agitée. Aurais-je la certitude que mes nerfs ne se calmeraient pas encore.

Sans l'orgueil, la vie serait lamentable."

Le jour de l'élection arrive, mais il n'apporte aucun soulagement. C'est le 20 octobre 1907.

„Nuit du 24 au 25 passée à me promener, à regarder ma montre, puis par la fenêtre. L'aventure finit par n'avoir aucun sens. Il ne reste qu'à se coucher et, ma foi!, abruti, je m'endors tout de suite.

Réveillé de bonne heure, le matin. Si, tout de même, j'étais élu? Le premier, «Le Figaro» m'apprend qu'il n'y a aucun résultat... Victor Marguerite a eu quatre voix, Céard trois, moi deux... Je n'en conclus rien, je ne pense à rien. Je cherche à me reposer"...

Jules Renard fut quand même élu, une semaine plus tard, malgré les résistances qu'on peut déjà supposer d'après les phrases citées plus haut. Mais il ne s'agit pas d'une phrase ou d'un fragment, il s'agit de toutes les pages dédiées par lui à cet événement, pages qu'il faut lire, pour l'intérêt documentaire sans doute, mais aussi pour leur admirable franchise humaine.

O PRĂBUŞIRE CARE SE VEDE ... ŞI MAI MULTE CARE NU SE VĂD

Nenorocirea de luni nu poate trece fără a zgudui în conştiinţa noastră, a tuturor, simţul adormit al răspunderilor.

Poate că în nici un alt stat din lume nu se abuzează atât de acest cuvânt. „Pe răspunderea mea", „Îmi iau orice răspundere" şi „Eu răspund" sunt vorbe care se aruncă la noi cu cea mai despletită uşurinţă.

E totdeauna cineva, care îşi „asumă răspunderea" şi – de vreme ce nu fiecare prostie este matematic urmată de o catastrofă – e totdeauna cineva, care poate spune la sfârşit, triumfând: „nu ţi-am spus eu? vezi că nu s-a întâmplat nimic?".

Dar uneori se „întâmplă" totuşi ceva şi atunci – în faţa dezastrului – toţi rămânem buimăciţi, neînţelegând că plătim prin sânge şi prin moarte o lungă serie de neglijenţe acumulate, o lungă serie de crime uşuratice, frivole, stupide şi, într-un fel, inocente.

Urmăresc cu încordare diversele anchete întreprinse în jurul catastrofei de pe câmpul Cotrocenilor şi nu mă mir că – oricât de severe, oricât de drastice sunt aceste anchete – ele nu pot stabili o răspundere certă, nominală, limpede. Fiecare din cei arestaţi prezintă scuze şi explicaţii mai mult sau mai puţin variabile. Fiecare e cu actele în regulă şi fiecare poate spune: „nu sunt eu – e altul".

Şi într-adevăr este totdeauna „altul". Numai că acest „altul" este fiecare dintre noi, este fiecare cetăţean, complice prin pasivitatea lui, la nesfârşita uşurinţă ce domneşte în viaţa noastră publică.

Prăbuşirea tribunei de la Cotroceni este un dezastru care prin brutalitate ne năuceşte. Dar sunt atâtea alte prăbuţiri, care nici nu se văd.

Tribuna aceasta nenorocită este un simbol pentru întreaga noastră rânduială socială. Făcută peste noapte, improvizată în câteva ceasuri, spoită somptuos pentru a-şi camufla scândurile putrede, lucrată la nimereală, primită cu ochii închişi – ea rezumă condiţiile grave în care, aproape în toate domeniile, se lucrează în acest regim grăbit, distrat, destul de energic în teroarea pe care o exercită, dar superficial în funcţiunile lor creatoare.

Există şi în politica noastră, şi în economia noastră, şi în cultura noastră nenumărate asemenea tribune, care se prăbuşesc a doua zi după ce au fost ridicate – dar pentru că ele nu sunt din lemn şi din tablă, ci din cifre, din idei şi din cuvinte, prăbuşitea lor nu se observă. Ceea ce nu înseamnă că dezastrul este mai puţin dureros.

Ar trebui să cetim în nenorocirea de luni nu un simplu accident tragic, ci un simptom general. Şi ar trebui să căutăm nu sancţiuni mizere de cod penal (nu strică nici ele, evident), ci sanţiuni centrale, care să opereze fiinţa şi strategia societăţii româneşti.

ÎNŢELEGEREA BALCANICĂ A PRESEI

S-a constituit, ca un auxiliar al Înţelegerii Balcanice, un comitet de presă, în care ţările

respective îşi vor avea reprezentanţii lor. Primele banchete s-au şi ţinut, primele discursuri s-au şi rostit.

Pe urmă?

Pe urmă, nimic. La anul vor fi noi banchete şi noi discursuri. Mai mult nu cere nimeni, mai mult nu aşteaptă nimeni.

Totuşi, ce rol fecund ar putea să joace acest organism, dacă ar face un efort de a-şi lămuri propriile sale rosturi !

Ar putea fi, înainte de orice, un adevărat birou al raporturilor culturale interbalcanice. Ar putea fi agentul de legătură între culturile celor patru ţări asociate. Ar putea, mai mult chiar, să încorporeze în activitatea sa şi ţările ce nu fac parte din Înţelegerea Balcanică propriu-zisă, cum sunt Cehoslovacia şi Bulgaria.

Suntem în această parte a Europei, câteva ţări care trăiesc într-o absolută ignorare reciprocă, cel puţin în ceea ce priveşte puterile noaste de creaţie spirituală. Tributari Parisului, Londrei sau Berlinului, nu ştim ce se întâmplă în imediata noastră vecinătate.

Cărţile care apar la Bucureşti sunt total necunoscute la Sofia, cele care apar la Belgrad sunt cu desăvârşire ignorate la Bucureşti. Între Atena, Praga, Sofia, Belgrad şi Bucureşti nu există nici un punct de contact altul decât cel diplomatic.

Nu este regretabil? Nu va fi dimpotrivă firesc ca între elitele acestor capitale să fie o permanentă comunicare intelectuală? Teatrul, muzica, plastica şi literatura ar câştiga astfel în această parte a Europei o lărgime de activitate care le-ar îmbogăţi şi substanţa artistică şi posibilităţile materiale.

Nimeni nu ar fi mai în drept să-şi asume acest rol decât presa, care prin însăşi definiţia ei este un factor de legătură, un agent de circulaţie al valorilor.

Organismul de presă recent creat are de ales între a fi o firmă solemnă şi inutilă şi între a fi o fiinţă vie.

Să nu ne amăgim. Va alege desigur prima alternativă – fiindcă este mai simplă, mai comodă. Nu cere nici muncă, nici imaginaţie.

O TIPICĂ ALEGERE DE ACADEMICIAN

...A fost alegerea lui Leo Larguier la Academia Goncourt.

Băgaţi de seamă, cu ce instinct sigur merge compania celor zece către oamenii fără strălucire, către numele fără semnificaţie personală?

Mediocritatea învinge încă o dată. Cine este Léo Larguier? Un literat cumsecade, cenuşiu, cuminte, nici prea bun, nici prea rău. Marele lui merit este de a fi obscur – şi Academiile iubesc obscuritatea pe care o consideră drept o formă de modestie.

Când literatura franceză de azi este plină de atâtea spirite interesante, vii, actuale, Academia Goncourt optează pentru un pensionar al literelor, pentru un veteran placid, pe care nimeni nu-l cunoaşte şi nimeni nu-l citeşte, afară poate de tovarăşii săi de generaţie.

Nu e o întâmplare, este un sistem. Larguier este succesorul lui Léon Hennique. Cine a fost Hennique? Ce a scris Hennique?

Nimeni nu ar putea răspunde.

Acelaşi mister îl acoperă şi pe noul ales, egal în mediocritate cu cea mai mare parte a colegilor săi academici.

Cine îl citeşte pe Jean Ajalbert? Cine pe Pol Neveux? Cine pe Gaston Chérau? Cine pe fraţii Rosny?

Te întrebi cu mirare în virtutea căror calităţi de mult apuse, îşi mai păstrează aceşti scriitori un prestigiu pe care astăzi nimeni nu-l mai susţine.

Un mare paradox literar vrea totuşi ca juriul Goncourt, în marea lui majoritate alcătuit din venerabile personagii mediocre, să exercite în întreaga lume o influienţă critică unică. La acest mister, Léo Larguier va colabora cu tot ce este neinteresant în persoana şi opera lui.

„VIENT DE PARAÎTRE"

J'ai fait une visite à mon libraire et je l'ai trouvé bien triste. De toutes les „saisons-mortes" celle du livre est la plus morte. On n'en vend pas, on n'en demande pas, on n'en lit pas. Il y a un mois, c'était la semaine du livre. Une atmosphère agitée nous faisait croire que la littérature passait par une période de bonheur, de prospérité, de vive activité. Une avalanche de nouveaux livres avait en quelques jours changé l'aspect et la couleur des vitrines.

Des tas de nouveaux romans – vingt romans, trente romans, cinquante romans – nous intimidaient

par leur nombre et nous rendaient bien difficile notre choix. „Voici de quoi lire pour un siècle" se disait un peu effrayé le passant, en regardant la vitrine inondée. Il a suffi d'un mois, d'un seul mois, pour que toute cette immense production de papier imprimé soit oubliée, périmée, vieillie, morte...

Déjà oubliée? Déjà morte? Mais oui. Vous n'avez qu'à regarder une vitrine de librairie pour vous en convaincre. Vous y lirez des titres qui vous paraîtront vieux de quelques années, vous y verrez des noms d'auteurs qui vous paraîtront, même quand ils sont très jeunes, depuis longtemps connus et depuis longtemps oubliés. Quelle mélancolie dans ce petit écriteau qui accompagne le premier jour, en guise de recommandation, un livre qui fait son entrée dans la librairie: „Vient de paraître". On dirait que c'est plutôt une ironie, une ironie discrète et amère. On dirait que cet ironique „vient de paraître" n'a d'autre but que de souligner par sa présence la hâte avec laquelle un bouquin perd son actualité, la rapidité avec laquelle il vieillit, la promptitude avec laquelle il rejoint les livres déjà passés, déjà vieux, déjà sortis de l'attention publique.

„Vient de paraître" c'est une promesse d'oubli, c'est un gage d'inactualité, c'est une traite à courte échéance, à très courte échéance hélas! À qui la faute? Je ne sais pas. Mais j'estime que les auditeurs, les librairies et même les écrivains ont collaboré eux aussi, sans le vouloir, à ce discrédit de la littérature. Ils ont trop appuyé sur le côté pour que celle-ci ne se venge pas. Nous avons assisté à une production littéraire artificielle, mécanique,

provoquée par une véritable course des contrats d'édition.

Hantés par la nouveauté, les éditeurs avaient l'ambition de „lancer" toujours du neuf. Séduits par les acomptes les écrivains acceptaient de signer n'importe quel engagement, dans n'importe quelles conditions. Tout cela nous a menés vers une inflation littéraire qui est vivement ressentie non seulement dans l'ordre des valeurs artistiques, mais aussi dans l'ordre des valeurs commerciales.

La comédie littéraire a certains côtés qui ne sont pas du tout comiques. La tristesse des livres oubliés avant d'être lus, morts avant d'avoir vécu, a quelque chose d'humain qui ne me laisse pas insensible. Il faudrait faire quelque chose pour les livres. Le mieux serait peut-être de ne pas les écrire.

VIRGIL CARIANOPOL: *SCRISORI CĂTRE PLANTE*

GEORGE DUMITRESCU: *ZĂPEZI ŞI PURPURĂ*

ŞTEFAN ION GEORGE: *ARGO*

Încerc să păstrez în această rubrică o justă distribuţie între roman, poezie şi eseu – chiar dacă până la urmă romanul învinge şi ocupă pentru sine majoritatea cronicilor noastre este pentru că, numeric, el rămâne mai puternic decât celelalte genuri de carte. Totuşi este timpul să restabilim puţin balanţa prea

mult aplecată spre roman şi să facem un popas în poezie.

Sunt numeroase volumele recente de versuri care ne solicită lectura. E adevărat că printre ele – cel puţin printre acelea pe care le am pe masa mea de lucru – nu văd nici un mesaj poetic excepţional. Ecouri lirice modeste, exerciţii de versificare interesante, accente de sinceritate pierdute de cele mai multe ori în reminiscenţe vizibile – iată un scurt bilanţ, cam sumar, dar nu injust, al ultimei producţii poetice româneşti.

Să oprim pentru azi trei cărţi de poezie şi să sperăm ca – împăcând versul cu proza – să punem la punct registrul nostru critic şi să luăm cunoştinţă mai de aproape de tinerii poeţi, care ne aşteaptă...

Scrisorile către plante ale d-lui Virgil Carianopol se resimt cu deosebire de trei influenţe: Esenin, Arghezi şi Baltazar.

În ce-l priveşte pe Esenin, tânărul poet nu numai că nu face nici un efort de a ni-l ascunde, dar are şi sinceritatea lăudabilă de a-l recunoaşte drept maestru şi îndreptar.

Unul din poemele volumului poartă drept titlu însuşi numele lui Esenin. O mai loială indicaţie de izvoare nu se poate.

De la poetul rus, d. Carianopol ia tot ce este în volumul acesta accent de revoltă, atitudine nihilistă, melancolie de vagabond, frondă revoluţionară:

Ce, dacă fur?
Ce, dacă sunt laş?
Ce, dacă sparg soarele ca pe-un ou
Şi-i vărs gălbenuşul pe oraş?

Sau:

Frumoasă, frumoasă necunoscută,
Unde să-ţi aduc viaţa mea abătută?
Unde eşti să-ţi aduc toată capitala asta ţie
Să-ţi pun peste frunte luna pălărie.

Opresc numai aceste două strofe, dar cetitorului nu-i va fi greu să recunoască în volum atâtea poeme care sunt, de la primul la ultimul vers, nimic altceva decât un ecou din Esenin. Îndeosebi, cetitorul va remarca bucăţile *Însemnări* (p. 35), *Rugăciune de fum* (p. 39), *Cântec pentru azi* (p. 45), *Însemnări dintr-o toamnă* (p. 53), *Revolta din noiembrie* (p. 61) şi *Esenin* (p. 77).

Toate păstrează acel accent dur, sumbru, încordat, acel glas de răzvrătire şi de tristeţe pe care poezia lui Esenin nu l-a pierdut nici în traducerea românească, nici în versiunea, evident mai palidă, a emulilor săi – printre care d. Carianopol se înnumără ascultător.

Reminiscenţele din Camil Baltazar sunt mai puţine, dar la fel de certe.

Când d. Carianopol cântă toamna, sanatoriile, agonia ftizicilor, suavitatea împăcată a morţii, cântecul său aduce acorduri cunoscute din *Vecerniile* d-lui Baltazar şi un cetitor care n-ar mai avea proaspătă amintirea acelor – pentru mine neuitate – *Vecernii*, ar putea crede că d. Carianopol nu face altceva decât să transcrie:

Prietenă, prietenă de spital în voal!
De ce te-au învăluit surorile
De ce, de azi dimineaţă până acum,
Te-ai făcut fum?

În sfârşit, pentru a veni la capitolul Arghezi, să observăm că şi elementele argheziene sunt mai reduse ca număr în volumul d-lui Carianopol, dar nu mai puţin categorice.

Vreţi un ecou din Duhovnicească?
Ia uită-te, tremură vântul.
Ori îngenunche pământul?
Mie mi se pare,
Că dă cineva din aripi în zare.

Parcă o mână
S-a oprit în furtună,
Parcă prin singurătate
Trece cineva cu noaptea în spate...

Bunico, aud?
Umblă cineva în peretele ud?

Vreţi un ecou din *Cărticica de seară*?
Iată-l:

Soră, soră.
Ai vrea să bei auroră.
Ţi-e sufletul greu.
Sau te-ai înamorat de Dumnezeu?

Vreţi, în fine, o reminiscenţă din *Flori de mucigai*?

Femeia Constantina Maria
Este soră cu pribegia,
Îşi târăşte în fiecare dimineaţă

Trupul cusut cu ață,
Scrie primele litere pe zăpadă
Și stă la poarta sanatoriului, în stradă.

Cu atâtea influențe – așa de puternic resimțite, așa de supus acceptate – d. Virgil Carianopol mai poate interesa pe un cetitor de poezie?

Cred că da. Cartea d-sale se face simpatică tocmai prin lipsa ei de artificii, prin loialitatea cu care acceptă influențele lirice, prin devoțiunea modestă pe care o pune în slujba lor.

Pe de altă parte, d. Carianopol nu e lipsit nici de sensibilitate, nici de gust. Elegiac, înclinat mai mult spre o poezie de notație intimă, spre stările nesigure, de melancolie, de renunțare, de înfrângere, versul d-sale găsește uneori o simplicitate de expresie care biruie orice amintire literară aservitoare. Nimeni nu trebuie să treacă neatent pe lângă foarte frumosul poem *Sâmbăta de Sus* (p. 31) și dacă n-ar fi fost decât acest singur poem – încă volumul d-lui Carianopol ar fi meritat o mențiune.

Tot un elegiac este și d. George Dumitrescu, autorul volumului *Zăpezi și purpură*. Izvoarele sale de inspirație însă sunt cu totul altele. D. Dumitrescu ne face surpriza de a ne oferi în 1936 o poezie de tip 1900-1906.

D-sa este un eminescian întârziat. Poate ultimul, singurul eminescian din tânăra poezie românească. Nimic din experiențele poetice ale ultimelor trei decenii nu atinge lira acestui poet meditativ – nimic, nici sub raportul sensibilității, nici

sub raportul vocabularului, nici sub cel al tehnicii prozodice.

Zăpezi şi purpură este o carte dinainte de Arghezi, dinainte de Minulescu, dinainte de Bacovia, dinainte chiar de Pillat. Este o carte din generaţia Vlahuţă.

Nu spun acest cuvânt la întâmplare. Cred într-adevăr că lirica meditativă a d-lui George Dumitrescu nu descinde direct din Eminescu, ci reprezintă un eminescianism de a doua, ba chiar de a treia zonă, un eminescianism trecut mai întâi prin Alexandru Vlahuţă şi Traian Demetrescu, în care trebuie să vedem pe adevăraţii săi maeştri.

Citiţi pentru inspiraţia sa de tip Vlahuţă poemul *Fantomele singurătăţii* (ce elocvent titlu!), în care totul datează în chip înduioşător: tonul de elegie filozofică, simbolurile globale, marile cuvinte de mister, scrise cu majusculă şi în sfârşit „ideea", „subiectul", „tema" – toate exagerat de didactice:

Cum stam cu fruntea răzimată-n palmă,
Între ceasloave şi hrisoave prăfuite,
Cu gândul ros de mucegaiul oboselii, –
Mi-a ciocănit în uşă cineva...
Cu zgomot am dat uşa la o parte
Ca să-mi răsai în prag, lumină nouă...
Dar nu era...
Ci două mogâldeţe
Urâtul şi Dezgustul de viaţă,
La fel de hâde, cu privirea moartă
Şi cu surâsul veşted pe figură,
Ţinându-se de mână cu tristeţe,
Veniră după mine.

Citatul este destul de lung şi mi se pare îndeajuns de semnificativ pentru a mă dispensa de altele. El fixează lămurit familia spirituală a d-lui George Dumitrescu. Spiritul poeziei d-sale are pentru noi ceva anacronic şi tocmai prin aceasta se distinge într-o literatură tânără care înclină mai mult spre formule poetice încă incerte, decât spre cele de mult depăşite.

Sentimentele d-lui Dumitrescu sunt respectabile, probitatea d-sale literară este de asemeni stimabilă – dar toate acestea sunt insuficiente pentru a-l apropia de simţirea lectorului de azi. Poate că, de altminteri, nici nu ţine...

Voi fi şi mai scurt cu volumul *Argo* al d-lui Ştefan Ion George.

Nici d-sa nu este un poet cu identitate proprie (dacă se poate spune astfel). Pe legitimaţia d-sale literară se pot citi o sumă de semnalmente străine. Îşi dau întâlnire aici şi Cocteau, şi André Breton, şi Tristan Tzara. De la noi nu lipsesc reminiscenţe de la „Integral" şi „Unu".

Nu ştiu dacă d. Ştefan Ion George a făcut parte din grupările noastre „moderniste" şi dacă a colaborat la revistele lor. Nu-mi amintesc să fi întâlnit semnătura d-sale în acele pagini.

În orice caz, poezia d-sale urmează acelaşi stil, aceeaşi manieră, acelaşi tip. E o poezie rebusistă, care caută cu dinadinsul obscuritatea – o obscuritate de clişeu, de procedeu. Să recunoaştem că pentru aceasta nu-i lipseşte oarecare vervă, oarecare spirit inventativ, oarecare humor.

Dar d. Ştefan Ion George ezită încă. Uneori, d-sa greşeşte în sensul clarităţii. Atunci se vede cât efort depune pentru a fi obscur.

Este o estetică pe care n-o împărtăşesc.

Aceasta însă nu mă va opri să văd în d. Ştefan Ion George un poet, victimă a unei formule, dar poet dincolo de această formulă, biruind-o, depăşind-o.

Când consimte a ceda în faţa emoţiei, când nu se bruschează pe sine însuşi din frondă, din gust de revoltă juvenilă şi din plăcerea de a-i epata pe burghezi, tânărul autor (îl bănuiesc într-adevăr foarte tânăr) reuşeşte să spună lucruri de reală vibraţie interioară.

Cât e de simplu, cât e de curat începutul – mai precis primele trei strofe – ale poemului *Cântecul orbului*!

Nu este, de altfel, singurul lucru citabil din întreg volumul. Dimpotrivă, găsesc în acest *Argo* numeroase notaţii, numeroase detalii admirabile, pierdute însă, umbrite, atenuate de „atitudinea" poetului, de fronda lui, de maniera lui violent modernistă şi – îmi permit să spun – pueril modernistă.

Nu am însă nici o îndoială că, cu d. Ştefan Ion George, ne vom mai întâlni în câmpul poeziei. Ciclul de elegii care încheie volumul prezent constituie o garanţie ce m-ar mira să fie dezminţită.

[LA VIE MUSICALE DE BUCAREST]

Il est triste le sort de l'amateur de musique roumaine pendant les vacances, mais bien plus triste

encore est celui du critique musical, qui au regret de ne pas avoir de concert à entendre, ajoute l'obligation – pas du tout commode, je vous assure – d'écrire quand même des chroniques. Des chroniques sur quoi? Sur ce qu'il rêve d'entendre? Sur ce qu'il voudrait entendre? Sur ce qu'on joue ailleurs, dans les capitales européennes, qui sont moins fatiguées d'art, moins lasses de musique que ce Bucarest estival?

Avouez qu'on a chez nous une curieuse manière, pour ne pas dire une stupide manière, de comprendre les vacances. Elles commencent toujours par un arrêt total des activités de l'esprit et de l'art. On dirait que c'est surtout dans ces domaines que nous ressentons le besoin de nous reposer. On dirait que notre fatigue est d'abord une fatigue de l'intelligence, de l'esprit, du goût et que les vacances nous offrent pour notre santé morale une bonne dose de bêtise recréatrice. Le mot est peut-être un peu fort, mais je le maintiens quand même. Car je ne comprends vraiment pas pourquoi on n'aboutit jamais chez nous de faire un beau programme estival de spectacles et de concerts. C'est, j'en suis sûr, une question d'initiative et de courage.

Je n'accepte pas de croire que le mauvais goût est une condition absolue pour qu'un spectacle ait du succès. L'intelligence n'est pas au fond si dangereuse que ça et l'organisateur d'un spectacle ou d'un concert qui aurait le courage de ne pas la bannir entièrement, ne risquerait peut-être pas d'une façon absolue la ruine.

Évidemment, il y a des choses qu'il est plus prudent de ne pas représenter pendant une saison

d'été, mais est-il si difficile de mettre d'accord le côté divertissant d'un spectacle et ses obligations artistiques? L'ennui n'aurait-il d'autre alternative que la grossièreté? Et pour ne pas être ennuyeux un programme doit-il devenir à tout prix trivial? Je n'ose pas le croire. Je ne veux pas le croire. J'ai plutôt l'impression que c'est seulement par paresse d'esprit et par manque de courage que ceux qui organisent les programmes théâtraux et musicaux pour la saison d'été ne dépassent jamais dans leur choix la vulgarité la plus basse.

Et quant aux „programmes musicaux", parlons-en. D'abord – comme disait notre vieux Caragiale – ils sont admirables, mais ils n'existent pas. Et quand ils existent quand même – quelle misère! Je vous propose un seul exemple. Il y a eu dans le programme des fêtes organisées pour l'exposition de Bucarest un concert de „musique roumaine moderne". Savez-vous quelle est cette „musique moderne"? Si vous ne le savez pas, ne cherchez pas à le deviner. Ce sont tout simplement les tangos, les fox-trot, les romances de MM. Vasilesco, Dendrino, Halm, Roman etc.

Rien à dire contre la musique de ces messieurs qui ont assez d'habilité pour être amusants même quand ils ne sont pas originaux et peut-être surtout quand ils ne le sont pas. Rien à dire non plus contre leurs productions. Le public les aime, les chante et les oublie avec une docilité charmante. Il est bon enfant le public. On a donc très bien fait d'organiser un concert de tangos et de romances. Pour une fête populaire, c'était assez bien. (Seulement, on aurait pu

éviter cette fâcheuse confusion, provoquée par l'affiche, qui prétendait nous offrir de la „musique moderne").

Mais si le „grand public", qu'on confond trop aisément avec le „gros public", fut content d'écouter ce concert de romances, pourquoi n'a-t-on pas organisé une soirée musicale pour ceux qui ont l'honorable malchance d'avoir en musique des exigences qui dépassent le tango?Les fêtes de l'exposition ont montré un certain souci intellectuel et si par exemple on leur a associé la „Semaine du livre", c'était justement pour affirmer des ambitions de culture plus délicates.

Imaginez-vous ce qu'aurait pu être – non seulement comme succès matériel (bien que ce succès n'eût certainement pas manqué), mais surtout comme éclat artistique – un concert de nuit donné dans ce délicieux Parc Carol I, avec un programme symphonique de choix. Imaginez-vous par exemple une audition des sérénades de Mozart, organisée dans ce cadre. Nulle part la subtilité mozartienne, la grâce, la finesse légère, l'ironie délicate et émue de Mozart et de sa „musique de nuit", ne seraient plus simplement mises en valeur. C'est à la fois une question de décor, d'atmosphère et de cadre qu'aucune salle de concert ne pourrait résoudre.

Dans les grandes capitales, qui ont le souci de leur vie artistique, on ne laisse pas passer l'été sans utiliser pour le théâtre et pour la musique tout ce que cette saison offre comme possibilité. Comment lire sans mélancolie les programmes d'été des concerts parisiens! Wanda Landowska qui joue du Scarlatti, du

Rameau, du Debussy, dans le parc de Saint-Leu, où son clavecin retrouve toute la grâce qu'il peut perdre à la salle Pleyel. La Société d'études mozartiennes qui invite le public de venir à Versailles pour y entendre du Mozart dans un cadre estival. Tout ceci nous rend plus pénible notre obligation d'écouter M. Massini dirigeant les derniers tangos.

Un peu d'initiative, un peu d'ambition, un peu d'amour véritable pour la musique c'est tout ce qui nous manque. Ce n'est pas beaucoup et c'est pourtant énorme.

GORKI

În ordinea literară, Gorki a anticipat cu câteva decenii revoluţia din 1917. Este glasul unei alte omeniri, care până la el nu avusese dreptul de a se face auzită.

Când un mare talent se iveşte în clasele stăpânitoare, faptul nu are nimic miraculos. Mă şi întreb dacă vorba „se iveşte" nu este o expresie greşită. Căci totul e făcut pentru a pregăti, a uşura, a permite manifestarea unui astfel de talent. Şcoala, cultura, intimitatea cu marile opere, educaţia, obişnuinţa de a trăi în lumea ideilor, tradiţia unei tehnici de artă – toate acestea simplifică drumul celui ce-şi caută expresia.

Porţile sunt deschise.

Miracolul începe de acolo, de unde o vocaţie de artă reuşeşte să răzbată din străfundurile societăţii şi să ia cunoştinţă de ea însăşi împotriva tuturor rezistenţelor.

Un Gorki nu vine la lumină decât printr-o încordată luptă cu obscuritatea, cu mizeria, cu nemişcarea. Este ceva exploziv în apariţia lui. Este o rupere din întuneric.

În geologia spiritului omenesc o astfel de apariţie echivalează cu o răsturnare de terenuri, care aduce la suprafaţă straturi profunde, ce păreau pe vecie destinate să doarmă în inima pământului.

Gorki este un fenomen la început de viaţă. Prin ce patetică luptă, prin ce originară forţă reuşeşte el să se desprindă din regiunile larvare ale conştiinţei umane, pentru ca să ajungă la o atât de clară, atât de cuprinzătoare viziune a vieţii, a omului şi a dramelor lui?

Nici o poartă nu i-a fost deschisă în cale. Ordinea socială îi bara în chip absolut drumul, lui şi celor în mijlocul cărora se născuse. Zeci, sute , mii de Maxim Gorki cad înainte de a fi plecat, sunt doborâţi înainte de a fi ajuns. Istoria este făcută din tăcerea lor.

Totuşi, câteodată din adâncurile fără nume ale gloatei, străbate până la noi un cuvânt, un strigăt, un apel – şi atunci ascultăm înfioraţi acest mesaj al unei umanităţi care n-a ajuns încă până la viaţă, dar nici nu a pierdut nădejdea de a câştiga cândva.

În acest sens Maxim Gorki a fost un miracol şi o prevestire.

LITERATURĂ „AMNISTIATĂ"

Un nou proces de atentat literar la „bunele moravuri" s-a terminat zilele acestea prin amnistierea

„delincventului". Este după câte ştiu, al treilea caz în mai puţin de doi ani.

Scriitorul F. Aderca, poet, romancier, critic – unul din spiritele cele mai subtile şi din condeiele cele mai nobile ale literaturii româneşti de azi – „tradus" în faţa tribunalelor pentru una din cărţile sale, s-a văzut după nesfârşite amânări procedurale, amnistiat.

E o soluţie poate comodă, dar plină de echivocuri. Orice scriitor, conştient de chemarea lui şi gelos de drepturile scrisului literar, va înţelege acest lucru.

Literatura nu cere să fie amnistiată. Ea cere să fie înţeleasă. Este desigur mai greu, dar e singurul ei chip de a-şi stabili o dată pentru totdeauna autonomia sa spirituală faţă de „bunele moravuri".

Criteriile judiciare sunt dezorientate până la comedie, când încearcă să intervină în domeniul poeziei.

S-a văzut în de-a pururi ridicolul proces Baudelaire. S-a văzut în nu mai puţin ridicolul proces Flaubert. E multă vreme de când justiţia franceză a tras învăţămintele de rigoare din aceste ilustre şi penibile două cazuri. Ea şi-a interzis de atunci asemenea gafe estetice.

Nimeni nu pune la îndoială grija legitimă a judecătorilor de a face distincţia dintre pornografie şi artă. Dar pentru a face această distincţie, ar trebui poate nu numai cunoaşterea textului de lege ci şi o fărâmă de intuiţie artistică. Altfel, riscăm să-l trimitem la puşcărie nu numai pe Rabelais (savuros şi genial pornograf) ci şi pe La Fontaine, care cel puţin

prin anumite istorioare ar face să se cutremure de-a lungul veacurilor întreaga morală publică.

O dată pentru totdeauna ar trebui să se dezbată pe larg în faţa justiţiei problema aceasta, pentru a scuti pe viitor tribunalele de ingrata sarcină de a oprima creaţia literară prin tot felul de nefericite procese.

Când turpitudinea politică rămâne liberă şi nepedepsită, când batjocura celor mai elementare sentimente de onoare, de adevăr, de sinceritate este în atâtea domenii nestingherită, e dezolant să vezi cum sensibilitatea morală nu găseşte alt prilej de revoltă, decât în câmpul abstract al creaţiei literare, unde singur faptul de a fi prezent constituie în realitate un act de eroism şi de frumuseţe etică.

Literatura nu poate accepta cu inima uşoară gesturi de clemenţă. Ea cere respectul legilor ei de creaţie şi nimic mai mult.

La viitorul proces – dacă va mai fi vreunul – scriitorii vor trebui să-şi apere cu îndârjire orgoliul de a nu fi amnistiaţi.

DOCTORUL GASTER

La optzeci de ani, „în ciuda vârstei sale înaintate şi a ochilor săi întunecaţi" cum spune singur într-o emoţionantă prefaţă, doctorul Gaster ne dă – din melancolica şi târziu împăcata lui depărtare de ţară – o nouă ediţie a lui Anton Pann. O introducere de aproape o sută de pagini, numeroase note, numeroase planşe însoţesc textul, controlat cu prestigiul şi cu rigoarea unei munci „care a început de

mai bine de cincizeci de ani, căci eu am început de la 1877, să mă ocup de dânsul".

Care tânăr om de carte va ceti fără un sentiment de umilinţă aceste cuvinte modeste ale unui mare bătrân? Cine nu va primi drept o lecţie de demnitate viaţa acestu om, oprit să lucreze, supus celui mai aspru regim, contestat, refuzat, alungat şi continuându-şi totuşi din pribegia lui, din exilul lui, munca devotată, iubitoare pentru literatura şi istoriografia românească?

Manuscrisele doctorului Gaster sunt de câtăva vreme în ţară. Bătrânul savant a vrut ca cel puţin ele să se întoarcă în patrie. Academia se află în posesia lor şi – la toamnă probabil – va face recepţia lor oficială. Să nu ne întrebăm ce ar fi făcut doctorul Gaster, pus din tinereţe în fruntea unui institut universitar. Să nu ne întrebăm ce drumuri noi ar fi deschis studenţilor săi, dacă i-ar fi fost îngăduit să aibă studenţi.

Nu. Să privim viaţa lui ca pe un simbol necesar, astăzi mai util ca oricând, mai mândru şi mai consolator decât oricând.

Şi să nu rostim cu glas tare ceea ce el are blândeţea, resemnarea şi ironia de a tăcea, când după aşa o zbuciumată şi fertilă viaţă semnează: „M. Gaster, în preajma anului al optzecilea al vieţii mele în iulie 1935, în casa mea 193 Maida Vale London W. 9".

NOTRE „SYMBOLISME"

Puisqu'on fête le cinquantenaire du symbolisme en France, qui est son pays de naissance,

voulez-vous essayer de faire le bilan du symbolisme roumain et de vous souvenir de sa courte carrière dans l'histoire de nos lettres? Elle n'est pas trop vieille cette histoire du symbolisme chez nous et pourtant elle nous paraît depuis longtemps dépassée, oubliée, très ancienne, bien que si proche de nous.

Un symboliste était en 1910 encore un personnage suspect, subversif, dangereux – une sorte de socialiste de la poésie, une sorte de révolutionnaire, dont il était prudent de se méfier et que l'école, l'Académie et tout ce qu'on pouvait nommer les autorités officielles de l'art préféraient tenir à l'écart. Le symbolisme c'était le désordre, l'insoumission, l'esprit de fronde, l'anarchie.

Les timides accords poétiques d'un Anghel, pourtant si sage dans ses vers légèrement animés par le souffle d'une nouvelle poésie, semblaient déjà un peu trop osés. Un peu plus tard, le jeune Iacobesco déroutait le lecteur et se rendait incompréhensible par tout ce qu'il y avait d'incertain dans sa mélancolie ironique, dans sa pâle grâce. Minulesco choquait tout le monde avec ses Romances pour plus tard *et Adrian Maniu avec sa mystérieuse* Salomée – *l'un et l'autre raillés par un public qui n'y comprenait rien et qui restait toujours à l'idéal poétique d'un Vlahutza ou d'un Panait Cerna, idéal si reposant par son peu d'ambition et par sa médiocrité généralement acceptée. Quant à Tudor Arghezi, le connaissait-on? Le lisait-on? Les rares lecteurs de la „Ligne droite" et plus tard de la „Chronique" que pouvaient-ils faire contre l'indifférence du grand public? Ce grand public considérait les symbolistes*

comme une secte de nihilistes et il y avait sans doute dans cette attitude hostile un certain effroi devant la nouveauté, devant la jeunesse.

Que tout cela est maintenant lointain! Comme elle nous paraît inexplicable la résistance du public de 1910 devant la poésie d'un Minulesco ou d'un Adrian Maniu! Comme les Romances *de l'un nous paraissent simples, comme la* Salomée *de l'autre nous paraît claire! Comme la poésie de Tudor Arghezi est limpide, précise, puissante.*

Nous avons vraiment du mal à nous imaginer qu'il fut un temps où ces „symbolistes" (qui parfois ne l'étaient d'ailleurs pas) étaient considérés comme difficiles, leur littérature abstraite et leur pensée confuse. Que ce „symbolisme" nous semble aujourd'hui placide et – parfois – bien pensant! Si sa jeunesse fut agitée, sa vieillesse est bien sage, un peu trop sage pour une ancienne révolution.

N. M. CONDIESCU: *ÎNSEMNĂRILE LUI SAFIRIM*

Nu-mi pot da pentru moment bine seama nici de proporţiile, nici de linia generală a romanului, pe care d. N. M. Condiescu întreprinde a-l publica şi din care deocamdată nu ne oferă decât primul volum.

Aşa cum se prezintă acest prim volum este mai mult un jurnal intim, o cronică de familie, o carte de memorii.

El întruneşte pagini la primă vedere fragmentare – fapte şi oameni se succed ca într-un

film al amintirilor – cu imagini când încete şi minuţioase, când scurte şi eliptice.

Se pare că toate aceste pagini sunt străbătute de o idee unitară şi că întreaga operă este concepută pe o dramă centrală. Autorul ne dă oarecari indicii, dar ele sunt pentru noi deocamdată nesigure.

Capitolul introductiv - scris ca un fel de prefaţă la publicarea unui „manuscris găsit" – ne vorbeşte despre un Safirim aproape legendar, erou al unei vieţi patetice şi aventuroase. Însuşi manuscrisul acestui Safirim face felurite aluzii enigmatice la existenţa sa tragică (pe care probabil volumele celelalte ne-o vor limpezi) şi schiţează pe marginea povestei propriu-zise o sumă de comentarii simbolice şi de întrebări metafizice, greu de dezlegat pentru cetitorul care nu cunoaşte desfăşurarea viitoare a operei.

D. Condiescu îşi pregăteşte probabil de pe acum eşafodajul întregului roman şi unele lucruri, care în volumul de faţă ni se par convenţionale sau confuze (cum sunt de exemplu toate convorbirile eroului cu misterioasa satuetă a lui Pap), nu au poate decât rolul de a justifica şi a pregăti punctele de legătură cu etapele din viitor ale acestu roman, abia început.

Astfel fiind, îmi voi permite să neglijez unele aspecte ale cărţii prezente – şi anume pe acelea asupra cărora va trebui să revin când ciclul va fi încheiat – şi să nu mă ocup în cronica de azi decât de materialul epic al primului volum. Despre sensul operei d-lui Condiescu, despre compoziţia acestei opere, despre spiritul ei, ar fi prematur să vorbim. Trebuie să aşteptăm împlinirea lucrului început.

Însemnările lui Safirim ne prezintă înainte de orice un mediu de familie, o atmosferă morală specifică, un cadru de provincie, toate evocate cu preciziune şi uneori cu o forţă surprinzătoare de a povesti o întâmplare, de a schiţa o situaţie, de a realiza plastic o figură.

Spun că această calitate este surprinzătoare, pentru că d. Condiescu era – şi în anumită măsură a rămas – un romantic, înclinat când spre satiră, când spre lirism. Dovadă notele sale de călătorie (recent tipărite şi despre care voi vorbi cu alt prilej), animate de un lirism deseori retoric .

Dovadă, pe de altă parte, *Conu Enake*, nuvelă satirică ce merge până la şarjă de pamfletar.

În fine, în *Safirim* facem cunoştinţa unui scriitor epic, foarte stăpân pe mijloacele sale de expresie, foarte sobru, fără excese verbale, fără abuzuri „stilistice", un scriitor de o sinceritate emoţională vădită, dar şi de o simplicitate remarcabilă.

Exemple sunt numeroase, dar unul cu deosebire merită a fi subliniat. Mă gândesc la întreg capitolul al cincilea, în care e povestită drama conjugală a lui Jupân Ţenea Dupin. Mai mult decât un episod, este un mic roman de o concisă putere, în care personajele sunt tăiate net, în câteva linii pregnante, iar povestea surprinsă în momentele ei cele mai încordate.Această istorie de amor din veacul trecut are în cartea d-lui Condiescu o frumuseţe de stampă. Atmosfera timpului, culoarea locală, silueta tinerei femei senzuale, imaginea romanţioasă a amantului, figura blândă şi sumbră a soţului trădat – totul

păstrează o frumuseţe aburită, depărtată, de cronică trecută. Sunt unele momente – în deosebi semnele de intimitate între Jupân Ţenea şi pasionata lui nevastă – sunt unele situaţii în care autorul dovedeşte o înţelegere psihologică foarte sigură, biruind dificultăţi dintre cele mai delicate.

De altfel silueta acestei amante fatale de pe la 1830, este în ea însăşi o frumoasă reuşită literară. „Coana Profira" devine în cartea d-lui Condiescu un personaj complex şi e de admirat cum autorul a izbutit să nu o transforme într-un personaj de melodramă, deşi caracterul ei furtunos o predispunea la astfel de excese.

Nu e singurul episod interesant al romanului. Este cel mai dezvoltat, cel mai bogat în incidente, cel mai susţinut, dar nu e singurul. Cu egală îndreptăţire, aş reţine episodul Maiorului Ciortan (p. 120-124) sau al lui Dom'Nae (p. 214-217), amândouă impresionante prin vigoarea lor concentrată, prin bruscheţea trăsăturilor, prin laconismul deznodământului. Faţă de capitolul dedicat lui Jupân Ţenea ele sunt însă mai simple ca psihologie şi e un caracter mai accentuat anecdotic.

Este vorba undeva în cartea aceasta despre un album de familie în care sunt strânse felurite fotografii.

Cartea d-lui Condiescu este ea însăşi un astfel de album. Se găsesc în ea chipurile când şterse şi vagi, când puternice şi precise a câtorva generaţii de femei şi bărbaţi, revăzuţi în cadrul demodat – şi tocmai de aceea melancolic – al timpului lor. „Tot

neamul acesta de negustori cu începuturi neguroase, uneori îndoielnice, cu vieţi viciate la temelia averii lor, sânge cu amestecuri şi cu obârşia pierdută de la o generaţie la alta".

Nu lipseşte din evocarea acestei „vieţi viciate" nici nostalgia vremurilor în care au trăit, nici poezia prăfuită a acelor vremi, dar nici humorul, nici observaţia incisivă. Tabloul este făcut cu o reală bogăţie de expresie şi cu o mare varietate de culoare.

Uneori, d. Condiescu – sedus de jocul amintirilor, nu ezită să treacă din roman în cronică, şi atunci abandonează „subiectul" propriu-zis al cărţii, pentru a scrie adevărate pagini de memorialistică.

Aşa este capitolul în care e vorba despre liceu şi despre profesori, capitol de un incontestabil accent personal, cu câteva figuri de dascăli ce sunt în chip vădit altceva decât simple ficţiuni literare.

Tot aşa este pasajul dedicat presei de pe vremuri (p. 174-175) sau Teatrului Naţional (p. 198-205). Aici autorul nu mai „romanţează", ci povesteşte direct – uneori cu melancolie, alteori cu asprime satirică – fapte şi lucruri dintr-un trecut destul de îndepărtat, pentru ca astfel de pagini să aibe astăzi şi un interes documentar.

Însemnările lui Safirim par deci a fi nu numai romanul unui erou şi al unei drame individuale, nu numai romanul unei familii şi al unui mediu provincial, dar în acelaşi timp, romanul unei epoci şi al unei societăţi.

Dacă întâiul volum nu schiţează decât foarte sumar aceste largi obiective epice, el face în schimb dovadă de posibilităţi literare remarcabile şi justifică

în totul şi efortul romancierului şi aşteptarea criticului.

[LES PROGRAMMES MUSICAUX À LA RADIO I]

Le programme musical de nos deux postes radiophoniques – Radio România et Radio Bucarest – n'est pas assez riche, ni assez varié pour fournir la matière d'une chronique musicale hebdomadaire. Mais on y trouve quand même certaines choses intéressantes qui valent la peine d'être mentionnées. Et d'autre part, nous n'avons pas le droit d'être ingrats avec la seule institution à laquelle nous devons la possibilité d'écouter de la musique pendant les grandes et vides vacances de cette saison.

C'était par exemple un beau concert, celui que donnèrent ce lundi devant le microphone de Bucarest, Mmes Rösl Baumann-Radulesco et Nella Dimitriu, MM. N. Radulesco, Koganoff, Boniş, Ghiga et Fotino. Voici des noms qui nous sont assez connus et que nous estimons depuis longtemps. Voici surtout un ensemble de musique de chambre, dont nous avons souvent remarqué dans nos chroniques le travail discipliné, la cohésion intime, les belles qualités vocales et instrumentales.

M. Radulesco qui est l'animateur d'une jeune association musicale, à laquelle nous devons quelques admirables auditions (vous n'avez certainement pas oublié la Stabat Mater *de Pergolèse, exécutée cet hiver à l'Église Saint-Joseph, ni les deux*

passions de Bach exécutées au mois de mars à l'Athénée Roumain), M. Radulesco – dis-je – est un fervent de la musique classique et tout ce qu'il nous donne dans ce domaine est remarquable de précision, de clarté, de justesse.

Le programme de lundi soir fut lui aussi dédié aux classiques et à la musique ancienne. Il débuta par la sonate de Veracini, jouée par M. Koganoff au violon et par M. Radulesco au clavecin. Il continua par un air du Retour d'Ulysse *de Monteverdi, que Mme Nella Dimitriu, accompagnée par le quatuor „Les amis de la musique" et par le clavecin, chanta avec cette belle voix ferme – un peu rude parfois – que nous lui connaissons.*

*Après trois courtes pièces pour clavecin, jouées par M. Radulesco (une Bourrée de Krebs, une Gavotte de Lully et un Allegro de Pergolesi), ce fut le tour de Mme Baumann-Radulesco de chanter un air de Bassani (*Dormite posate*) un autre de Fasolo (*Cangia, cangia*) et de les chanter avec cette grâce, avec cette intelligence et avec cette émotion subtile, qui fait que cette cantatrice soit une grande artiste, bien qu'insuffisamment connue par le grand public.*

Le concert finit par le Trio en do mineur *de Locillet, exécuté par MM. Koganoff, Fotino et Radulesco. Ce fut une excellente heure de musique et tout ce qu'on peut dire de mieux, c'est que la transmission sut garder et communiquer la qualité d'une exécution, qui ne fut aucunement altérée par le „micro".*

Nous fûmes moins contents mardi soir en écoutant, dans le cadre d'un concert symphonique

dirigé par M. Jean Bobesco, la Symphonie en ré mineur *de Franck, qui nous parut lourde, confuse et dont les grandes beautés furent atténuées – pour ne pas dire compromises – par le son métallique et un peu artificiel de notre appareil. Un concert radiophonique a ceci de commode, pour les exécutants, qu'on peut toujours rendre responsable... l'appareil).*

Quant à la deuxième partie du programme, j'avoue l'avoir abandonné pour un concerto pour piano et orchestre de Mozart, diffusé en même temps par le poste de Prague. Le choix ne fut pas difficile... Par contre, la Sonate en la majeur *de Brahms jouée par Mme Grette Miletineano au piano et par M. Koganoff au violon, mercredi soir au poste Radio Bucarest (pendant que Radio România transmettait un concert choral) nous l'avons écoutée avec un vif plaisir. C'était une bonne séance de musique de chambre, un peu trop correcte, un peu trop froide, mais juste et non pas dépourvue de certaines nuances.*

Voici pour cette semaine... Quant à la semaine passée, elle ne fut peut-être moins abondante, mais nous fûmes, en ce qui nous concerne, un auditeur moins attentif, moins diligent... Nous avons par exemple noté la symphonique de mardi 16 juin, dirigée par M. Ionel Perlea, et dont le programme avait quelques pièces intéressantes, notamment un poème symphonique de Franck et des variations symphoniques du même Franck.

Ce fut probablement une semaine „franckiste", car le lendemain soir on joua – et cette fois nous ne

l'avons plus noté – le Quintette en fa majeur *de César Franck avec le quatuor „Les amis de la musique" et au piano Mme Cella Delavrancea. La présence de Mme Delavrancea au piano se fit remarquer par la délicatesse et la sensibilité d'un jeu qui nous paraît trop fin pour la rude voie de la T. S. F., mais qui sut quand même vaincre cette difficulté.*

Faut-il reculer encore et vous parler du programme radiophonique de la première et de la seconde semaine de ce mois? Je crois que non. N'abusons pas de notre droit d'être inactuels pendant la morte-saison et tâchons plutôt de suivre à l'avenir de plus près les programmes de nos deux postes et de vous en rendre compte. Ce sont des programmes d'une valeur artistique assez inégale, mais ce sont les seuls programmes de musique que nous ayons à présent. C'est leur plus grande qualité.

CONSTANTIN STERE

Au fost în politica românească multe cariere, dar puţine destine. Constantin Stere a fost un om cu destin. Un om „marcat". O aripă de tragedie trece deasupra existenţei lui.

Când viaţa noastră publică ne umileşte înainte de orice prin formidabila ei trivialitate, figura lui Constantin Stere capătă o grandoare dramatică, ce impune cel puţin tăcere dacă nu admiraţie.

Sufletul lui de leu rănit, trebuie să fi trecut spre moarte cu un surâs încruntat până la care nici o injurie

nu mai ajunge. Tăcerea acestui om, în ultimii lui ani de viaţă, era copleşitoare. Un orgoliu fără sfârşit şi un dezgust fără iertare, iată ce simţeam că se ascunde în refugiul de la Bucov.

Societatea românească nu cunoaşte învinşi. Singurul ei învins de până astăzi a fost Constantin Stere. Învins prin propria lui asprime interioară, învins prin tot ce era neînduplecat în el, învins prin voinţa lui implacabilă de a privi în faţă duşmăniile.

Dacă ar fi fost mai puţin aprig, mai puţin colţuros, un „caz" Stere n-ar fi existat niciodată. Dar oameni comozi avem destui. Era nevoie, cel puţin pentru a-l privi ca pe un îndepărtat exemplu, era nevoie de un om incomod, singuratec, furtunos. Un pisc tragic, ridicat într-o viaţă publică joasă, măcar atâta lucru va fi amintirea lui Constantin Stere.

La 70 de ani, oamenii mor de obicei cu toate socotelile încheiate. La 70 de ani el moare în mijlocul unei opere pe care o lasă fără punct final.

Moartea îl rupe de la lucru ca pe un om tânăr. Flacăra lui interioară era făcută să ardă în câteva vieţi nu într-una singură. Pe toate le-ar fi trăit cu aceeaşi nelinişte, cu aceeaşi lipsă de odihnă, cu aceeaşi cruntă pasiune.

L-am văzut în toamna trecută la Bucov, într-o glorioasă zi de octombrie, între florile şi cărţile lui. Vorbea cu nu ştiu ce încordare ursuză, sub care simţeam strigăte de tinereţe, chemări de viitor. Când şi când, un surâs nu de resemnare, ci de mândrie stupid jignită îi acoperea cuvintele şi îl oprea într-o scurtă tăcere suspendată. Pe urmă cu o tresărire de luptă, redevenea volubil, incisiv, aprig. Sclipiri

profetice şi zâmbete sceptice se încrucişeau în acea zi de toamnă care nu se va mai întoarce.

Niciodată un om nu mi s-a părut mai covârşitor prin simpla lui prezenţă.

PREMIILE SCRIITORILOR

Dacă o întâmplare, pe care nici măcar nu-mi pot permite să o regret, n-ar fi făcut din semnatarul acestor rânduri un „premiant", aş fi putut vorbi cu mai multă libertate despre premiile noastre literare.

Puţine sunt, săracele! Puţine şi mărunte. Unele dintre ele ajung în cifre penibile. Au ceva de canios, 1000, 2000, 3000 de lei.

E poate jenant să privesc lucrurile sub acest aspect. O fac însă tocmai pentru că personal nu am nici o vocaţie de premiant şi pentru că sunt convins că asemenea accidente nu mi se vor mai întâmpla. O fac pentru prestigiul scriitoricesc în genere.

Societatea Scriitorilor Români nu dispune decât de 60.000 de lei anual pentru premii. Suma este ridiculă – şi dacă o salvează ceva, este autoritatea critică a celor ce o distribuiesc. Dar atunci mă întreb dacă n-ar fi preferabile simple menţiuni onorifice în locul acestor bani care cifrează încă o dată mizeria vieţii literare.

Există burse de voiaj pentru tinerii actori. Există burse de studii pentru tinerii ziarişti. Există, în sfârşit, asemenea burse pentru artiştii plastici. Singura

asociaţie de breaslă intelectuală care nu dispune de astfel de resurse este S. S. R-eul.

Ce lucru util ar face Societatea noastră, dacă acum, în anotimpul premiilor, ar putea trimite în străinătate câţiva tineri scriitori, care n-au trecut încă graniţa. Să-i trimită să vadă alte lucruri, alţi oameni, să privească un tablou, să cunoască un mare oraş.

Un premiu care să facă posibilă o călătorie sau o vacanţă ar fi un stimulent de lucru, ar fi o faptă efectivă, ar fi un gest creator.

Dar Societatea Scriitorilor este săracă. Ea nu are sutele de milioane ale Academiei – milioane somnoroase, zgârcite, leneşe. Ea nu are subvenţiile teatrelor şi operelor. Ea nu are fondurile de „cultură" ale ministerelor. Ea are 60.000 de lei – şi atâta tot.

Nu este nici o mare întreprindere particulară (din acelea care câştigă anual nenumărate milioane şi care tot anul aruncă averi întregi pentru a plăti figuranţi iluştri în consiliile de administraţie) nu este nici una care să instituie câteva premii de proză şi poezie, lăsând pe seama S. S. R.-eului grija de a distrubui? E aşa de greu de găsit jumătate de milion la începutul fiecărei veri pentru o astfel de faptă?

Cred că este enorm de greu – fiindcă ea cere puţină imaginaţie şi oarecare iubire de carte.

UN ISTORIC LITERAR

Primesc o carte pe care o deschid cu uimire. Se numeşte nici mai mult nici mai puţin decât *Istoria*

literaturii române şi este semnată de un domn al cărui nume îmi scapă.

Subtitlul – şi de aici cazul începe a fi grav – ne anunţă că această „istorie" este scrisă „pentru candidaţii la bacalaureat şi elevii şcoalelor secundare". Ceva mai jos adaugă: „conform cu ultima programă analitică".

Nu vă pot spune ce este această istorie. Rar mi-a fost dat să citesc asemenea violente prostii. Vă dau un simplu exemplu luat la întâmplare: „Simbolismul se caracterizează prin perfecţionarea expresiei a unor anumite elemente de sensibilitate, cu ajutorul educaţiei intelectuale, ca o condiţie *sine qua non*, urmărind în finalul elaborării creatoare, comunicarea unor emoţii pure, susţinute, ca acompaniament, şi de sugestia unei muzici mistice, degajată din orchestraţia cuvintelor şi venită parcă dintr-o lume transcendentală".

Întreaga carte (335 de pagini) este scrisă cam aşa. În plus, o sumă de banalităţi înfiorătoare despre scriitorii noştri clasici şi o sumă de obrăznicii fudule despre scriitorii noştri moderni.

Două întrebări sunt de pus cu prilejul acestei cărţi.

Una se adresează d-lui Georgescu-Delafras, editorul ei. D-sa este un editor inimos şi plin de bune intenţii. Dacă a vrut să publice un manual de istorie literară pentru elevii de liceu, de ce nu s-a adresat unui cărturar adevărat? Oricare dintre criticii noştri, care sunt în acelaşi timp şi profesori i-ar fi putut da o lucrare serioasă, alcătuită cu autoritate. D-nii Perpessicius, Şerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu

şi Octav Şuluţiu ar fi dat cu siguranţă o carte de cea mai sigură valoare, atât literară, cât şi şcolărească.

A doua întrebare se adresează Ministerului Instrucţiunii. Este îngăduit ca primul venit să scrie *pentru elevii de şcoală* o istorie a literaturii româneşti? Nu este la mijloc o impostură? Ministerul nu are sub controlul său manualele didactice?

Profesorii şi elevii ar trebui deopotrivă preveniţi şi nimeni nu o poate face mai autoritar decât ministerul de resort.

NOTĂ LA *TEZE ŞI ANTITEZE*

Aparenta lipsă de organizare, cu care d. Camil Petrescu a ţinut să-şi prezinte ultimul volum, nu trebuie să ne înşele. Puţine cărţi de critică sunt mai strâns gândite, mai coerent concepute, decât aceste *Teze şi antiteze* care, sub o derutantă neglijenţă de „plan", ascund o fermă unitate de spirit.

Nu e prima oară când d. Camil Petrescu alege această formă de „dosar" pentru cărţile sale – dosar în care se întâlnesc documente, fapte şi texte la primă vedere disparate, dar relevându-şi la un mai atent examen, solidaritatea lor intimă ce merge până la rădăcinile aceleiaşi gândiri şi ale aceleiaşi sensibilităţi. Tot un dosar fusese şi *Patul lui Procust*, roman construit pe câteva planuri, cu o desfăşurare de multe ori eliptică, cu o sumă de ramificări ce păreau – cel puţin la început – digresive şi cu o foarte precară unitate anecdotică.

Dincolo de această „dezorganizare" tehnică însă, rămânea o puternică operă, excepţional articulată, nu prin momentele ei bine sau rău „gradate" (cum se zice în termeni rudimentari de recenzie), ci prin semnificaţiile ei superioare[1].

Oricât de variate ca preocupări, oricât de discursive ca ton, oricât de fragmentare ca suită dialectică, *Tezele şi antitezele* de faţă îşi păstrează o ordine interioară foarte strictă. Aş spune că şi-o păstrează aproape împotriva autorului lor, care se sileşte în prefaţă – fără a reuşi din fericire – să le dea un caracter de „simple delimitări preliminare".

De ce n-am avea dreptul să preferăm unei unităţi formale, obţinută printr-o distribuţie cuminte a tablei de materie în capitole şi paragrafe, o unitate mai profundă, mai reală, care constă nu în „compoziţie", ci în însăşi structura unei cugetări omogene?

Este în acest dosar, împărţit între atâtea probleme, solicitat de atâtea domenii diferite, scris cu mijloace aşa de diverse (uneori de expunere dogmatică, alteori de luptă polemică, uneori grav şi abstract, alteori cursiv şi aproape anecdotic) este – zic – o poziţie centrală, care comandă întreg materialul cărţii şi îi imprimă o ireductibilă marcă personală.

Cititorul – şi cu atât mai mult criticul – care s-ar lăsa sedus de incidentele cărţii (şi sunt atâtea

[1] Ce e mai ciudat este că, până la urmă, *Patul lui Procust* s-a impus şi ca formulă de roman, ceea ce părea la început o lipsă de compoziţie, devenind cu vremea un adevărat gen de a compune. Există astăzi în romanul nostru un „tip *Patul lui Procust*". Nu se poate ca citind o carte ca *Femeia sângelui meu* (romanul, de altfel, atât de valoros al d-lui Mihail Celarianu, să nu se observe această vizibilă ascendenţă. Şi nu este un exemplu unic...

incidente în această carte, plină de digresiuni, aluzii, note, deschideri de paranteză...) pierzând astfel din vedere punctele ei de comandă ideologică, ar trăda fără îndoială, în spiritul ei, întreaga operă.

Obiecţii de detaliu se pot desigur face oriunde, dar niciodată ele n-ar fi mai „de detaliu", mai secundare, mai periferice, decât în acest caz, căci nu incidentele jocului dialectic ne interesează, ci logica lui intimă, principiul lui regulator.

Sunt în *Teze şi antiteze* studii de literatură, de teatru, de politică, de viaţă socială, toate încadrate într-o armătură filozofică, ce-şi găseşte coordonatele în fiecare din aceste domenii.

Cine cunoaşte opera de creaţie a d-lui Camil Petrescu se orientează mult mai precis în acest material atât de întins şi variat, căci studiile sale critice nu fac altceva decât să formuleze dogmatic, ceea ce în prealabil scriitorul a realizat artistic.

Deşi d. Camil Petrescu nu recunoaşte criticii decât o „funcţiune selectivă", un rol militant, ofensiv, critica d-sale mi se pare că îndeplineşte, în economia întregii opere, un oficiu mult mai complex decât al unui simplu control de valori.

Această critică reprezintă în lumea ideilor, poziţiile câştigate de d. Camil Petrescu în ordinea creaţiei. Când d-sa ne propune un termen, un criteriu sau un punct de vedere, ele sunt deja confirmate în opera sa anterioară, operă care serveşte astfel volumului prezent drept câmp propriu de experienţă, deşi autorul are discreţia de a nu se referi la ea.

Când, de exemplu, ne vorbeşte despre „sensul regiei interioare", ne este cu atât mai uşor să-l urmărim, ba chiar să întregim ceea ce ne spune, cu cât oricare din lucrările sale dramatice, de la *Suflete tari* la *Danton*, nu e decât un exemplu viu de regie interioară[1].

În felul acesta, *Teze şi antiteze* e mai mult decât „viaţa romanţată a unui deceniu literar"– cum anunţă editura pe banderola volumului, iar obiectivul său este mai important decât, cum însuşi autorul o spune într-o notă, acela de a restaura „climatul vieţii literare în deceniul trecut".

Refuz să cred că interesul prim al cărţii este de ordin documentar sau informativ, deşi îmi dau seama cât e de real acest interes. Dar d. Camil Petrescu este nesfârşit mai mult decât cronicarul epocii sale literare.

Teze şi antiteze reprezintă elementele convergente ale experienţelor d-sale în roman, în poezie, în teatru, în gândire politică, în critică literară, toate unificate printr-o viziune de ansamblu de o irecuzabilă consecvenţă.

Aci, în acest volum, îşi dau întâlnire toate drumurile deschise de d. Camil Petrescu în cultura română modernă. Este cartea d-sale definitorie.

Mărturisesc că un examen complet, care să o cuprindă în totalitatea problemelor ei, mi se pare greu de făcut altfel decât într-un studiu asupra întregii sale opere.

---

[1] De remarcat că piesele d-lui Camil Petrescu, în forma în care sunt tipărite, cuprind pe lângă textul dramatic propriu-zis, un adevărat caiet de regie, cu cele măi minuţioase indicaţii de joc, interpretare, punere în scenă, atmosferă.

Dacă trebuie să-i găsim volumului *Teze şi antiteze* un punct central, vom căuta acest punct în studiul său de politică *Despre noocraţia necesară* (p. 215-241). E prima oară când directorul fostei „Săptămâna muncii intelectuale" dă poziţiei politice, pe care o reprezentase în acea revistă mai mult sub laturea ei militantă, o expresie doctrinară.

După o critică pe cât de concisă, pe atât de acută a regimului burghez pe de o parte, a formelor fasciste şi marxiste pe de altă parte, autorul construieşte cu o voită rigoare, ce merge până la schematic şi abstract[1], „doctrina Ultimei Revoluţii".

Această „ultimă revoluţie" se va realiza prin găsirea a ceea ce d. Camil Petrescu numeşte „sensul noocratic al societăţii".

„Introducerea în istorie a intelectului ca principiu regulativ şi de autoritate, reorganizarea şi redistribuţia socialului în ecuaţii condiţionate intelectual, aceasta e Ultima Revoluţie care va face societatea omenească nu bună, dar măcar cea mai bună cu putinţă. Dincolo de ea orice mişcare de protestare, in viitor, nu va fi decât răzvrătire" (p. 233).

„Noi trebuie să aşezăm la temelia societăţii viitoare postulatul: Inteligenţa (în sens fenomenologic) nu greşeşte niciodată, toate greşelile sunt istorice... (p. 235).

---

[1] «De altfel nu ne împăcăm nici cu condamnarea formelor abstracte ». E o aberaţie teoretică nădejdea că vreodată o acţiune asupra concretului, din momentul în care a depăşit condiţia individuală, se va dispensa de conceptul determinant. A dori să fixezi reguli de conduită şi să crezi că poţi să rămâi lipit în istoric, e puţin excesiv». («Teze şi Antiteze». P. 229).

...corabia lumii trebuie aşezată cu direcţia pe axa valenţelor intelectuale... (p. 237).

Căci ordinea noocrată este ordinea strictă a valorilor semnificaţiei, opusă ordinii valorilor simplu trăite" (p. 238).

Din această declaraţie de principii, pe care autorul le consideră fundamentale, decurg o sumă de consecinţe în ordine economică, socială, politică, toate comandate riguros de principiul unificator, sistematizator al intelectualităţii.

Aici se resorb şi se rezolvă toate falsele conflicte, toate falsele antinomii – false, de vreme ce sunt văzute din puncte neesenţiale de observaţie.

Stânga şi dreapta, reacţiune şi radicalism, tradiţie şi modernism, toate aceste vechi expresii antinomice nu reprezintă pentru d. Camil Petrescu decât „antagonismul suprafeţelor". Examenul critic care merge mai în adânc, dincolo de aparenţele prime, dincolo de formulele gata făcute, descoperă soluţii ce depăşesc în chip absolut datele prea rudimentare ale „stângii" sau ale „dreptei", ale „tradiţionalismului" sau ale „modernismului".

„Şi stânga şi dreapta au pericolele lor, au exagerările lor, pretenţii şi obligaţii care în mod inevitabil ulcerează conştiinţele vii, inteligenţele care nu vor să se trădeze pe ele însele...

Acestor oameni li s-a oferit, încă de acum zece ani, calea mai modestă poate, fără spaliere de armate roşii, ori de cămăşi negre, dar organic onestă a unei politici a muncii intelectuale".

Problema individ-colectivitate, care se pune cu aşa de tragice consecinţe pentru destinul persoanei

umane, în doctrinele naţionalist-fasciste sau în marasm, problema existenţei individuale faţă de clasă sau faţă de naţiune, capătă în sistemul „noocrat" o soluţie de o frumuseţe, căreia nu i-am putea reproşa decât cel mult ideala ei simplicitate, simetrica ei ordine.

Coroborat cu cele două capitole despre, *Suflet naţional* şi *Încercare fenomenologică despre conştiinţa românească*, studiul *Despre noocraţia necesară* se aşează în inima problemelor actuale, aşa de dramatic dezbătute, privitoare la criza generală de orientare pe care o suferă lumea în genere şi viaţa românească în special.

Fără noţiuni patetice şi nebuloase, fără termeni retorici, fără facilitări de gândire sau de expresie, ni se dă aici în câteva linii puternice (susceptibile probabil de ample precizări şi puneri la punct) posibilitatea de a cuprinde foarte de sus toate întrebările deschise ale societăţii româneşti, întrebări ce capătă un răspuns de o impresionantă coerenţă ideologică.

Abuzând puţin de termenul creat de d. Camil Petrescu, ne-am lua libertatea să spunem că există în aceste *Teze şi antiteze* nu numai un „sens noocrat" al societăţii, ci şi un sens noocrat al artei, al literaturii, al poeziei, al teatrului.

Când d-sa atacă – se ştie cu câtă virulenţă! – poezia pură, o face în numele unei literaturi de cunoaştere.

Când ridică o problemă de teatru, afirmă primatul emoţiei asupra tehnicei, primatul inteligenţei asupra

procedeelor. Ceea ce e decisiv pentru d-sa în teatru este „emoţia pornită din centrii de gândire şi afectivitate".

Formula esta rezumativă. Ea se poate aplica cu egale şanse in concepţia d-lui Camil Petrescu despre poezie, despre roman, despre limba literară. Pretutindeni analiza sa vizează aceşti „centrii de gândire şi afectivitate".

Acolo unde îndeosebi critica d-lui Camil Petrescu reuşeşte să-şi definească foarte strâns şi metoda şi criteriile, este în studiul despre Marcel Proust, fără îndoială cercetarea cea mai organizată, mai sintetică, mai substanţială din toate exegezele proustiene pe care le cunoaştem.

Aflăm aici un Marcel Proust plasat în centrul epocii sale, la punctul de interferenţă a orientărilor moderne din filozofie, fizică, chimie, din biologie, psihologie – opera proustiană răspunzând „noii structuri" pe care toate aceste orientări o întregesc.

...„o literatură trebuie să fie sincronică structural, filozofiei şi ştiinţei ei".

E o contribuţie cu totul de prim ordin în explicarea lui Marcel Proust, care nu a fost până astăzi studiat – în privinţa implicaţiilor filozofice ale operei sale – decât ca un bergsonist foarte ascultător. Şi chiar studiul bergsonismului său n-a depăşit deocamdată nivelul observaţiilor elementare.

În 42 de pagini (din care încă ar trebui scăzute câteva facilităţi de expunere, cerute de faptul că acest studiu a fost iniţial o conferinţă, rostită în public), d. Camil Petrescu prezintă succint, dar complet, un material care cu uşurinţă ar putea alimenta un volum de 300 de pagini, dedicat exclusiv lui Proust.

Dar nu văd ce i s-ar putea adăuga altceva decât exemplificări şi referinţe la text.

Vorbind într-un loc despre o carte franceză de politică, d. Camil Petrescu o defineşte într-un chip ce convine perfect şi propriilor sale *Teze şi antiteze*.

...„nu e propriu-zis o carte de doctrină, ci mai curând una de polemică... Avantajul unor asemenea lucrări e însă că ne dau coordonatele poziţiei".

Carte de polemică, *Teze şi antiteze* se angajează pe câteva fronturi, căci nu a fost în viaţa noastră literară de după război un polemist mai deschis, un critic mai neînduplecat, un spirit de intransigenţă mai riscat, mai lipsit de prudenţă tactică decât spiritul ce a însufleţit ani de zile delimitările critice, astăzi strânse în volum.

Recitind aceste pagini de luptă, după zece ani de la întâia lor apariţie, eşti ispitit să te întrebi care este destinul pamfletului.

Detaşat din timpul care prin anumite împrejurări îl justifica, el nu mai poate în nici un caz subzista prin simplă vervă, violenţă verbală şi brutalitate satirică.

Ceea ce rămâne dintr-un pamflet, după ce elementele lui de actualitate au pierit complet, nu este decât tot gândirea care – dincolo de orice exagerări temperamentale – îl comanda.

Dacă la o distanţă de un deceniu, paginile polemice ale d-lui Camil Petrescu biruiesc trecerea timpului şi se citesc cu o încordare de eveniment imediat, este datorită puterii lor de a depăşi un incident şi de a merge totdeauna spre semnificaţii.

Recitesc unicul articol din 1922 *Cazul „Vieţii Româneşti"* şi bag de seamă că atacul său nu numai că n-a fost decolorat de vreme, dar îşi păstrează intactă virulenţa iniţială.

Dar în această ordine de idei, ceea ce a realizat mai puternic, mai adânc, mai complex ca semnificaţie d. Camil Petrescu, este neîndoios acel *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*, care în realitate constituie un pamflet unic nu numai al teatrului nostru, dar în genere al societăţii noastre, cu moravurile, atmosfera, ierarhiile ei morale, dezorganizarea ei intelectuală, descompunerea valorilor ei juste.

Îmi rezerv dreptul de a reveni într-un capitol special de carte, asupra acestui *Fals tratat*, pe care istoria literară îl va reţine fără îndoială drept un moment de viziune clară şi de critică stringentă. Excesele verbale şi exagerările de ton nu izbutesc să scadă valoarea obiectivă a unui astfel de document.

UNE REVUE D'ORADEA

Je lis tous les mois avec un intérêt spécial la revue littéraire „Familia" („La Famille"), qui n'est certainement pas une de nos meilleures publications de littérature, mais qui a la qualité d'être éditée dans une ville de Transylvanie. Faire paraître chaque mois un volume de littérature et de critique à Oradea, me semble un petit acte héroïque qu'on n'a pas le droit d'ignorer.

Loin de la capitale du pays, loin de tout mouvement intellectuel organisé, loin du milieu littéraire et artistique de Bucarest, ça ne doit pas être facile de trouver d'abord les écrivains qui consentent à envoyer régulièrement leurs manuscrits et ensuite les lecteurs qui consentent à lire une revue qui a le courage de venir d'une ville de province.

Notre vie littéraire – comme toute notre vie artistique d'ailleurs et comme presque toute activité intellectuelle – fuit les villes de province pour se concentrer à Bucarest. C'est comme cela qu'on perd le contact vivant avec les forces régionales, avec les couches plus profondes et plus modestes de la sensibilité du pays, c'est comme cela qu'on décourage toute initiative locale, tout effort de création originale. II y a une uniformité dangereuse, qui est le résultat de cette course vers la Capitale, de cette désertion de la province.

On étouffe, bien avant qu'elle ait le temps de se faire valoir, la voix distincte de la province, cette voix qui pourrait peut-être exprimer une sensibilité propre, une pensée différente, et qui pourrait peut-être trouver de nouveaux accents dans la littérature roumaine. On réduit le paysage moral, le paysage psychologique de cette littérature, qui ne connaît plus que l'horizon de Bucarest, bien pauvre et bien monotone pour un grand pays de la diversité de la Roumanie.

N'est-il pas triste de constater que nous n'avons pas un roman de la Transylvanie et que les paysages, les mœurs, l'atmosphère morale de cette admirable province n'ont plus tenté aucun écrivain depuis le magnifique Ion *de M. Rebreano?*

Que deviennent-ils les jeunes poètes, les jeunes prosateurs transylvains? C'est bien simple. Ils viennent à Bucarest et là ils adoptent rapidement le point de vue de la Capitale, les préoccupations de son milieu intellectuel, les directives de ses revues, de ses „écoles". Cela prouve d'une part l'unité intérieure de nos nouvelles générations, mais cette unité a-t-on le droit de la réaliser avec le sacrifice des qualités particulières et du génie spécifique de la province?

Nous assistons à un déclin général de la ville de province et c'est un phénomène bien regrettable. Il y avait un temps où une ville comme Jassy ou comme Craïova comptait dans l'ensemble de notre vie littéraire. Il y avait un temps où la „Viatza românească" de Jassy occupait le premier plan de l'actualité et son prestige était suffisant pour „lancer" un auteur ou une livre. Mais elle a quitté la Moldavie et elle est venue mourir sans gloire à Bucarest.

Voilà pourquoi la „Familia" d'Oradéa me semble jouer un rôle remarquable et pourquoi le simple fait d'exister est pour cette revue plus important que sa valeur littéraire, qui – j'en conviens – n'est pas pour le moment la meilleure.

EN LISANT DES VIEILLES LETTRES...

Le dernier numéro de la „Revue des Fondations Royales" nous apporte la fin de la correspondance de Duiliu Zamfiresco adressée à Titu

Maïoresco et publiée par M. Emanoil Boucoutza. J'ai déjà souligné l'importance exceptionnelle de cette correspondance, son intérêt documentaire et sa belle qualité littéraire. Nous avons là un dialogue entre deux esprits d'une noblesse morale, d'une fierté intellectuelle et d'une probité littéraire, qui constitue sans doute une des plus belles pages de l'histoire des lettres roumaines.

Malheureusement, si on a trouvé presque toute la correspondance de Duiliu Zamfiresco, celle de Maïoresco reste au contraire perdue, de sorte que pour connaître son rôle dans cette longue amitié littéraire il faut se fier uniquement au témoignage de Zamfiresco et deviner les répliques du vieux critique, seulement dans la mesure où elles se reflètent dans les lettres de son jeune ami.

M. Boucoutza nous présente 197 lettres adressées par Duiliu Zamfiresco à Titu Maioresco. C'est, comme on le voit, une correspondance assez riche. Elle a été entièrement publiée dans la „Revue des Fondations Royales" depuis juin 1935 jusqu'à juillet 1936, c'est-à-dire dans les treize derniers numéros de la grande revue. Riche, quand au nombre des lettres, cette correspondance est également riche par ses préoccupations, par ses idées, par ses problèmes.

Homme de lettres et homme politique, vivement intéressé par la diplomatie et par la littérature, Zamfiresco nous donne des précieux aperçus sur l'état politique de l'Europe et en même temps sur le mouvement artistique de l'époque. C'est un observateur juste, qui a le goût de la précision, les

opinions sont d'une sobriété, d'une modestie et en même temps d'une sûreté qui nous ravissent. On voit bien qu'il a le don d'observer et l'art de comprendre.

Je vais laisser de côté les éléments politiques de sa correspondance (bien qu'ils méritent une attention spéciale) et remarquer surtout les lettres qui regardent spécialement la littérature et la vie littéraire. On y trouve des détails amusants sur la vie de l'écrivain à l'époque, sur ses relations commerciales avec l'éditeur, sur ses rapports avec les revues et avec la critique. Tout cela a un air assez récent et on ne dirait pas que nous sommes à une distance d'un demi-siècle.

Mais ce qui est surtout remarquable, c'est le jugement critique de Zamfiresco, sa lucidité littéraire, la sûreté avec laquelle il juge d'une part son propre travail littéraire, d'autre part les œuvres et les livres des autres. S'il se trompe dans certains cas (comme il se trompe sur la valeur de Carageale, qu'il ne comprend point et dont le sens comique génial lui paraît simplement vulgaire), son jugement est généralement d'une exactitude étonnante.

Quelle compréhension par exemple dans ce passage d'une lettre de 1889, où il parle du „jeune" d'Annunzio:

„....J'ai prié le libraire Bocca d'envoyer à votre adresse un roman italien d'un jeune écrivain: Il piacere *de Gabriele D'Annunzio. C'est un livre plein d'erreurs et de longueurs – mais il renferme un trésor de talent... Les descriptions et certaines analyses de l'âme sont d'un maître. Et cet individu d'auteur n'a que 24 ans et une longue vie de folies misérables et héroïques."*

Écrire ceci en 1889, quand D'Annunzio était encore un inconnu, c'est sans doute la preuve d'un sens critique non ordinaire. Lisez encore le passage dédié à Paul Bourget, dans une lettre de la même année, et vous serez surpris par la précision du jugement.

„Je n'ai jamais vu un psychologue plus puissant parmi les critiques, allié – dans le même homme – à un romancier plus précieux, plus banal et plus fatigant."

Et sur le même Bourget, dans une autre lettre, quelques semaines plus tard:

„... après la lecture du Disciple, *je me suis décidé pour toujours de ne plus faire de la psychologie dans mes livres. Et d'ailleurs qu'est-ce que cela veut dire „faire de la psychologie" dans un roman? Qu'est-ce que c'est qu'un „roman psychologique"? C'est un mot vide – car tout bon roman doit être psychologique. Est-ce que les nouvelles de Bret Harte, est-ce que* Le Lys dans la vallée *ou* Eugénie Grandet *ou les* Illusions perdues *de Balzac, ou les romans russes, ne sont-ils pas, dans leur genre, psychologiques? Qu'est-ce que c'est par exemple une toute petite nouvelle de Tolstoï.* Histoire d'un Musicien *ou* Les Précoces *de Dostoïewski, dans lesquels on ne voit pas l'auteur et où il n'y a pas de théorie? De la psychologie, de l'étude de l'âme humaine et, beaucoup plus que chez M. Bourget, de l'art.*

Car il faut se demander: qu'est-ce que c'est qu'un roman et quel est le but d'un écrivain? Je crois que c'est de nous donner l'illusion la plus puissante de la réalité de la vie."

Ce ne sont pas là les seules observations concernant l'art du roman, qu'on peut trouver dans la correspondance de Zamfiresco. Romancier lui-même, il était préoccupé par les problèmes de cet art et il les discutait non seulement avec la clarté d'un homme de culture, mais aussi avec l'intuition généreuse d'un créateur.

„... ce Monsieur a bien voulu déclarer que j'étais le plus grand romancier de la Roumanie, opinion que je partage entièrement: il est si facile d'être le plus grand quand on est le seul" (lettre du 10 décembre 1901).

„Le plus grand romancier de la Roumanie" certes Duiliu Zamfiresco ne l'est plus. Nous avons eu depuis les grandes œuvres de Rebreano, de Sadoveano, de Camil Petresco, de Mme Bengesco – et le roman roumain a sans doute dépassé la littérature de Duiliu Zamfiresco. Mais il est resté un de nos plus clairs écrivains, un de nos plus élégants prosateurs – et cette correspondance le prouve encore une fois.

DUHAMEL À L'ACADÉMIE FRANÇAISE

M. Georges Duhamel, l'auteur admirable de la Confession de minuit *et des* Scènes de la vie future *a payé bien cher l'honneur de devenir académicien: il a été en effet reçu sous la coupole par M. Henry Bordeaux. Est-ce un simple hasard ou bien une de ces ironies, dont l'Académie connaît le secret et qu'elle se permet sous le sourire?*

C'est un genre d'ironie grave solennelle, qui ne manque pourtant pas d'ingénuité. Faire recevoir l'auteur de Salavin *par M. Henry Bordeaux, qui est le plus conformiste, le plus moral, le plus respectable, le plus „réactionnaire" (non pas dans le sens politique, mais dans le sens psychologique du mot), le plus salonnard des immortels, c'est vraiment mettre du premier moment M. Duhamel devant tout ce que l'honorable institution a de plus contraire à son tempérament de poète, à sa sensibilité d'homme.*

C'est comme on aurait voulu lui dire: „Vous avez voulu être académicien? Eh, bien vous l'êtes. Mais prenez garde, l'Académie c'est ce Monsieur grave qui vous parle, ce Monsieur solennel qui écrivait des romans bien-pensants vers 1900 et qui en écrit toujours tranquillement, comme si depuis rien ne s'était passé dans le monde".

Je connais quelqu'un qui aurait dû bien rire l'autre jeudi à l'Académie Française, en écoutant le discours de M. Bordeaux. C'est Salavin, notre vieux, notre cher, notre bon Salavin. Mais y était-il présent? Il aurait fallu avoir une carte d'invitation et d'habitude on ne donne pas des cartes d'invitation à Salavin. Il n'est pas assez mondain, il n'est pas convenablement habillé, il n'a pas l'usage du monde. Et puis je ne crois pas que Salavin ait des relations parmi les Académiciens. C'est un type douteux, une sorte d'anarchiste, un „salopard" – pour employer une expression à la mode – et personne n'aurait osé offrir une carte d'invitation à un personnage si louche, capable de scandaliser les belles robes, les

beaux uniformes et les beaux habits, qui peuplaient sans doute l'éclatante salle académique.

Mais si pourtant, par un hasard quelconque, Salavin a quand même réussi de trouver l'autre jeudi une petite place, un petit coin, un tout petit coin, dans la salle de l'Académie, et s'il a regardé le spectacle de la réception de son ami, et s'il a entendu le beau discours de M. Henry Bordeaux, alors – vous pouvez en être certains – il a passé un bon moment et il s'est terriblement amusé.

Il n'aime pas, lui, ces comédies officielles, il n'aime pas les beaux messieurs graves, les personnages pleins de moralité, de prestige, d'orgueil, d'importance... Il en a dû bien rire et regardant son vieux camarade, Georges Duhamel, condamné d'accepter sans révolte l'hommage de M. Henry Bordeaux, il a dû songer que les temps sont passés, où ils se promenaient tous les deux – Duhamel et Salavin – inconnus et malheureux sur les rues désertes d'un humble Paris nocturne. Quelle énorme distance de la Rue du Pot de feu, jusqu'à l'Académie Française!

Mais puisque nous connaissons Duhamel, puisque nous aimons ses livres, nous sommes certains qu'il n'a pas écouté le discours de M. Henry Bordeaux sans un sourire de complicité adressé à son lointain et toujours vivant Louis Salavin.

SI J'AVAIS UN MILLION

C'était, si vous vous en souvenez, le titre d'un film américain de 1934 ou de 1933: un très beau film,

dont le sujet avait une simplicité comique vraiment touchante. Il s'agissait d'un riche vieillard qui, se sentant près de mourir et n'ayant aucun héritier, avait pris la décision dé distribuer lui-même sa fortune, en envoyant des chèques d'un million, au hasard, à n'importe quel modeste inconnu. Le film se proposait de surprendre le premier moment, où les divers „gagnants" apprenaient qu'ils avaient un million: surprendre, leur premier moment de stupeur ou de joie, leur premier geste devant la fortune, leur premier sentiment devant le sort qui change brusquement.

Le régisseur avait eu l'intelligence et l'humour de comprendre et de nous montrer qu'un tel événement – un million qui intervient tout à coup dans votre vie – éveille et atteint tout ce qu'il y a de plus refoulé dans votre sensibilité, dans votre mémoire, et qu'il vous donne une idée enfantine et burlesque du bonheur, qui devient tangible et réel par je ne sais quel geste comique de délivrance.

Il y avait par exemple, dans ce film un petit employé dans un magasin de verrerie. Toute sa vie il avait vécu sous la terreur de ne pas casser les verres, les assiettes, les soucoupes qu'il devait montrer aux clients sous le regard terrible de son patron. Eh bien, le jour où ce petit employé apprend qu'il est devenu millionnaire, son premier geste de bonheur est de... casser. Il casse tout et il paye tout. C'est sa manière de sentir la liberté et de la saluer. Un autre personnage du film, fonctionnaire dans une grande administration, dès qu'il ouvre l'enveloppe

qui contient le chèque inattendu, se lève avec un suprême calme de sa place, se dirige vers le bureau du directeur général, le salue respectueusement et puis... il lui tire la langue. Rien que ça – mais on sent bien que ce petit geste le sauve, le délivre, le rend heureux.

Pourquoi vous raconter le sujet d'un vieux film? Pourquoi vous rappeler ces deux scènes que vous connaissiez peut-être aussi bien que moi? Parce que j'ai lu ces jours-ci dans les journaux une petite histoire qui ressemble étonnamment à ce film américain. On dirait que ce n'est que la suite du film, un nouvel épisode de son scénario. C'est un fait divers d'un comique et d'une mélancolie, qui dépasse de beaucoup le style habituel des dépêches, qu'on lit dans les journaux. Jugez-en:

„Paris, 6 (Rador) – Les journaux s'occupent largement de la disparition mystérieuse de Charles Prunier, chef d'équipe des porteurs de la Gare de Lyon, qui vient de gagner un million de francs à la dernière loterie nationale. Prunier est disparu le 1er juillet, à 14 heures. La femme de Prunier déclare qu'elle est sortie le 1er juillet se promener avec son mari sur le boulevard Daumesnil. Son mari lui a dit de rester sur un banc et de l'y attendre. Il n'est plus revenu depuis."

La disparition du brave M. Prunier ne vous semble-t-elle plutôt une évasion? N'y voyez-vous pas ce premier geste de liberté, ce geste brusque de liberté, qui fit autrefois le sujet d'un film et qui fait aujourd'hui la tragicomédie d'un fait divers parisien?

[LES PROGRAMMES MUSICAUX À LA RADIO II]

Il nous est difficile de suivre régulièrement le programme de nos postes radiophoniques, car notre amour de la musique n'est pas assez fort, avouons-le, pour lutter avec la chaleur accablante des lourdes soirées de cet été, qui rend héroïque tout effort d'attention pour une autre musique que celle du jazz et des Tziganes – mais nous revenons quand même de temps en temps auprès de notre appareil de T. S. F., qui fait de son mieux pour récompenser un tel dévouement.

Le poste de Bucarest nous a offert cette semaine deux chanteurs étrangers, M. Arturo Goffman, de l'Opéra de Prague et M. Serge Benoni de Milan. Nous n'avons pas écouté M. Goffman qui chanta mardi soir quelques airs d'opéra, mais nous avons par contre entendu jeudi soir le concert donné par M. Benoni devant le microphone roumain. M. Benoni est une bonne basse, sans rien d'extraordinaire; on l'écoute avec plaisir, mais il est loin de dépasser les deux chanteurs roumains, que nous avons eu parfois l'occasion d'écouter au même poste: MM. Folesco et Nicolesco-Bassu.

La comparaison s'imposait inévitablement, puisque M. Benoni avait choisi quelques pièces qui font justement partie du répertoire des deux basses de l'Opéra Roumain. Il chanta notamment la balade Ecco il mondo *de Boito (et nous ne pouvons pas oublier la manière magistrale dont M. Nicolesco-Bassu la chante d'habitude), le monologue de* Boris

Godounov *de Moussorgski, un air du* Prince Igor *de Borodine et quelques autres pièces d'opéra.*

Mais ce ne fut pas le chant qui occupa la première place du programme de cette semaine. Signalons plutôt le concert symphonique de mardi soir, dirigé par M. Théodore Rogalski et entièrement dédié à Beethoven. Signalons-le, mais n'en parlons pas, puisque... nous ne l'avons pas écouté. Je ne le regrette ni pour l'ouverture à Coriolan *qui commençait le programme, ni pour la huitième symphonie qui le finissait, mais pour le* Concerto pour piano et orchestre en mi bémol majeur, *dont le soliste était M. Radu Negreano, jeune pianiste qui justifie les meilleurs espoirs. Nous l'avons écouté l'année passée dans le cadre d'un premier récital, qui fut son début et il nous fit, malgré la timidité et la confusion d'une première apparition devant le public, une excellente impression.*

Le concert de musique de chambre de lundi soir nous ne l'avons par contre pas raté. MM. Koganoff, Boniş, Ghiga et Fotino, membres du quatour „Les amis de la musique", nous donnèrent le Quatuor en si bémol majeur *de Haydn, exécuté avec une vivacité et une finesse, qui paraissait être un défi à la rude voix de la T. S. F. Nous aurions sans doute répété le même éloge pour le quatuor Théodoresco, qui joua le 1er juillet un* Quatuor en sol mineur *de Grieg, si nous l'avions entendu. Mais comme nous n'aimons pas trop la musique de Grieg, nous avons pris la liberté de quitter ce soir-là l'écoute et de préférer un film de cinéma.*

L'avant-dernier symphonique (celui du 30 juin) eut – sous la baguette de M. Nonna Otesco – un programme assez chargé et d'une variété un peu capricieuse: Mozart, Henri Rabaud, Tchaïkovsky et Enesco. Mlle Illy Wexler fut la soliste du Concerto en si bémol majeur pour piano et orchestre *de Tchaïkovsky, que nous avons écouté avec une pointe d'ironie, mais également avec un vif plaisir. L'abondance musicale, la facilité d'invention, la puissance pathétique de cette œuvre nous charment encore.*

Pourtant, disons encore une fois la joie avec laquelle nous entendrions un concert symphonique dédié entièrement à Mozart – et pour que ce soit un véritable concert d'été – dédié à ses sérénades. Faut-il partir pour Salzbourg pour écouter la Petite musique de nuit*?*

Si nous faisions encore mention du concert de Mme Cella Delavrancea (le 2 juillet) et de M. Iuliu Hertz (le 8 juillet), nous aurions retenu tout ce qui fut de plus intéressant dans le programme radiophonique des deux dernières semaines. Mme Delavrancea joua, avec la délicatesse et l'intelligence que nous lui connaissons, quelques petites pièces de Chopin et de Debussy, quant à M. Hertz, il nous donna, dans un programme d'intérêt inégal, une polonaise de Chopin et l'admirable Malagueña *d'Albéniz.*

Comme vous le voyez, notre bilan n'est pas trop riche, mais nous sommes en juillet et il faut se consoler avec ce que l'on nous donne. La T. S. F. nous aide au moins de ne pas perdre nos habitudes.

UN HOMMAGE À THIBAUDET

Nous avons attendu avec émotion le dernier numéro de la „Nouvelle Revue Française", dédié à la mémoire d'Albert Thibaudet. Nous savons bien que la connaissance de l'homme mort si tragiquement à Genève, la connaissance de son œuvre et de son esprit, c'est toujours lui-même qui peut nous la rendre, par sa présence encore vivante dans les pages de ses livres, par son intelligence si humaine, si généreuse, si profonde que nous avons vraiment de la peine à penser que cet homme n'est plus. Nous savons bien que pour retrouver l'image d'Albert Thibaudet, le mieux que nous pouvons faire c'est de revenir encore et toujours à sa Campagne avec Thucydide, *à son* Flaubert *ou à son* Liseur de romans.

Pourtant, ce témoignage d'admiration, que la „Nouvelle Revue Française" lui rend, au moment où elle perd en lui un des plus anciens et des plus illustres de ses collaborateurs, nous aide à évoquer la figure, d'Albert Thibaudet et de la voir avec cette richesse de souvenirs et d'émotions, que la brusque douleur d'une dernière séparation fait toujours revivre.

On résiste encore, on ne veut pas consentir à la mort ce qu'elle a déjà pris, on tâche de lui arracher tout ce qu'il y a encore de vivant dans cette ombre qui s'en va et de retenir ses paroles, ses signes, ses appels. Il y a une sorte de stupeur devant le tombeau qui s'ouvre, une sorte de refus devant la mort, le refus de comprendre, le refus d'accepter. Et alors, on

cherche dans le souvenir ce que la vie ne peut plus nous donner.

On écrira sans doute, sur la vie d'Albert Thibaudet et surtout sur son œuvre, des ouvrages plus systématiques, plus ordonnés, mieux composés, mais nous doutons qu'on puisse écrire un livre plus vivant, un livre d'évocation plus directe, plus spontanée, un livre qui garde si fraîche, si proche, si amicale la présence de Thibaudet, sa mémoire, son esprit, son souffle.

Nous avons déjà un exemple qui est devenu illustre. C'est l'hommage à Marcel Proust, publié par la même „Nouvelle Revue Française" en 1923 et qui est resté sans doute depuis le document de critique proustienne le plus complet, le plus juste et le plus émouvant.

La bibliographie proustienne contient d'innombrables livres, des monographies critiques, des études – mais aucun de ces ouvrages, parmi lesquels il y en a quelques-uns qui sont admirables, aucun ne saurait dépasser ni l'émotion, ni la variété, ni la profondeur du „témoignage" que les amis, les lecteurs et les critiques de Proust lui rendirent dans ce premier volume, publié immédiatement après sa mort.,

L'hommage à Thibaudet nous paraît être de la même qualité. Il réunit les noms les plus divers, les positions les plus contradictoires, les „partis" les plus opposés. De gauche ou de droite, tout intellectuel a le sentiment de perdre avec Thibaudet une grande intelligence française et européenne, capable d'exprimer au-delà de toute adversité

partisane, l'unité de l'esprit, la solidarité des idées, l'équilibre des forces spirituelles. La diversité de cet hommage prouve une dernière fois la diversité de Thibaudet.

UN SUICIDE À GENÈVE

Les journaux de Bucarest ne nous ont donné aucun détail sur les circonstances dans lesquelles le journaliste Stéphan Lux se tua il y a deux semaines à Genève, en pleine séance de la Société des Nations, troublant un moment avec sa mort la tranquillité diplomatique des ministres.

Il a fallu lire la presse étrangère pour savoir tout ce qu'il y avait de tragique dans ce suicide qui ne fut pas l'acte de détresse d'un désespéré, mais bien au contraire l'appel réfléchi d'une conscience qui avait besoin de faire quelque chose pour secouer – fût-ce au prix de sa vie – l'attention du monde pour un drame social et politique qui continue depuis quelques années dans une indifférence plus ou moins sceptique, plus ou moins sentimentale.

Les lettres adressées par Stéphan Lux à M. Eden, à M. Litvinov et à un de se amis personnels, sont d'une émouvante simplicité, la simplicité de celui qui s'est décidé de mourir. On ne fait pas de phrases devant la mort.

Quand l'esprit guerrier triomphe partout, quand l'injustice brutale et cynique devient un principe de gouvernement, quant au nom même de la

civilisation on détruit systématiquement la liberté et on insulte la personne humaine, sans que cette civilisation humiliée et flétrie puisse réagir autrement que par de beaux et longs discours, ce journaliste a le courage de crier le seul mot qui garde encore un sens. „Assez!" fut la dernière parole de Stéphan Lux et il ne l'écrivit pas avec son stylographe et avec son encre „bleu-noir" mais avec son revolver et avec son sang rouge.

Il n'est pas difficile d'imaginer la stupeur, la panique, l'indignation que le suicide du jeune journaliste provoqua à Genève. Genève est une ville heureuse, placide, calme et commode. Elle n'aime pas les drames. Un suicide à Genève n'est pas seulement un drame – c'est une inconvenance, c'est une impolitesse. À quoi bon déranger la tranquillité de ces Messieurs qui rêvent mélancoliquement sur les bords du bleu et gentil lac Léman, à quoi bon secouer leur déformation professionnelle et à quoi bon leur dire que là où ils ne voient que des dossiers il y a du sang, et que là où ils ne voient que des froids problèmes techniques il y a une tragédie. Non, non, ce Stéphan Lux ne fut pas un monsieur bien élevé et son suicide est un geste malencontreux.

COMMENT AIDER LES ÉCRIVAINS

C'est le sujet d'une enquête entreprise récemment par un hebdomadaire littéraire de Bucarest. Comment aider les écrivains? Les réponses

publiées déjà apportent un grand nombre de suggestions et propositions, assez diverses par la solution du problème, mais qui ont ceci de commun qu'elles partent presque toutes de l'idée d'assistance et de philanthropie.

Je me demande si la question même, telle qu'elle a été posée, n'est pas un peu humiliante. Je n'aime pas trop ce mot – „aider" – quand il s'agit d'écrivains et d'artistes. Veut-on savoir quels sont les meilleurs moyens d'assistance pour les écrivains dans les cas de maladie, de vieillesse ou d'accident, alors la question se pose et elle se pose exactement comme pour n'importe quelle autre profession.

Mais si par „aider les écrivains" on comprend une manière philanthropique de traiter les hommes de lettres et leur travail, l'expression devient pour le moins gênante. Je ne crois pas qu'un écrivain veuille être „aidé". Il a sans doute la conscience de faire lui aussi un travail, et tout ce qu'il demanderait ce serait peut-être que ce travail soit dignement et justement rétribué.

„Aider" les écrivains en leur offrant des subventions, des petites propriétés, des terrains, des appartements (comme on le propose et, parfois, comme on le promet) c'est très beau et cela prouve une bienveillance touchante. Mais aussi cette bienveillance, si honorable qu'elle soit comme sentiment, a le défaut de rendre l'écrivain je ne dirais pas „l'esclave de l'État", car je n'aime pas les formules pathétiques, mais elle le rend quand même l'obligé de l'État et de la politique. Or un écrivain ne doit être l'obligé de personne et surtout ne doit-il pas

être l'obligé du politique. Sa liberté morale, son indépendance intellectuelle ne sont pas simplement une question d'orgueil: elles constituent la fonction sociale de l'écrivain. Un artiste „aidé" par un régime est un artiste qui a accepté par cela même de se taire. Il a renoncé à son droit de contrôle, à son droit de critique et à ses obligations de sincérité.

Mais alors, pourra-t-on nous demander, puisque pour des raisons de dignité intellectuelle il ne faut pas „aider" les écrivains, faut-il les laisser souffrir les conditions matérielles terribles de leur métier et est-il préférable de les abandonner à cette lutte stupide et exténuante qu'est ce métier, du moins sous son aspect économique? Sans doute, non. Mais la question peut se poser autrement et elle veut viser des solutions plus justes et moins superficielles.

Ne nous donnons pas la peine de savoir „comment aider les écrivains". Ils n'en veulent pas de cette aide. Demandons-nous plutôt comment organiser le travail des écrivains pour qu'il leur donne, par le simple fait de travailler, la possibilité de vivre dignement et librement une vie d'intellectuel.

Demandons-nous comment faire pour qu'un livre, auquel l'auteur a travaillé parfois des années et des années, trouve, dans un pays de 19 millions d'habitants, non pas les 3000 lecteurs, qui constituent aujourd'hui le chiffre moyen des acheteurs des livres, mais les 30000 lecteurs qui, par leur simple existence, donneraient à l'artiste la liberté matérielle de vivre, de penser et d'écrire.

Demandons-nous comment faire pour qu'un grand ouvrage littéraire ne soit plus payé par les misérables cinquante mille lei qui constituent aujourd'hui le rendement moyen d'un livre qui a du „succès" et comment faire pour qu'un tel ouvrage qui n'exige de son auteur ni moins de talent qu'un grand procès exige d'un grand avocat, ni moins d'énergie et d'application qu'une construction exige d'un architecte, comment faire pour qu'un tel ouvrage lui rapporte ce que le même talent et le même travail apportent à un avocat, à un médecin, à un architecte ou à un ingénieur.

Fondez 3000 bibliothèques populaires, à la charge des grandes municipalités et à la charge des préfectures, et obligez-les de se tenir au courant de la production littéraire roumaine, et vous aurez par ce simple fait doublé le tirage de nos livres et vous aurez par conséquent doublé le „rendement" du travail littéraire.

C'est une solution. Ce n'est pas la seule. Il y a de nombreux problèmes qui se posent à l'écrivain, concernant son travail, ses relations commerciales avec l'éditeur, ses rapports avec la librairie. Il y a le problème des traductions, le problème du contrôle des tirages, le problème du contrat type imposé par les maisons d'édition. Il y a un tas de questions techniques qui demandent d'être examinées non pas dans un esprit de philanthropie, mais dans un esprit de discipline syndicale – car le travail littéraire est d'abord un travail comme tous les autres et l'orgueil de l'écrivain lui exige d'être un travailleur et de garder cette fierté.

UNE JEUNESSE QUI VEUT VIVRE

Les journaux publient des longs reportages sur le concours ouvert par la direction générale des Postes et sur les 2000 candidats qui espèrent occuper les 18 places libres et qui attendent fiévreusement le résultat de leur examen. Dix-huit places pour deux mille candidats ce n'est pas beaucoup – n'est-ce pas? Quel que soit le résultat du concours, une chose est certaine: il y aura 1982 jeunes hommes et jeunes filles qui sortiront de là sans travail, avec une nouvelle attente inutile, avec plus d'amertume et avec moins d'espoir. Que feront-ils? Que deviendront-ils?

La question est grave. Beaucoup plus grave que les reportages des grands journaux nous le laissent croire. Car si pour le moment le spectacle de cette jeunesse, agglomérée sur les marches du palais des Postes, a cet air fiévreux et quand même joyeux d'un examen, où se trouvent réunis par un sentiment de camaraderie spontanée un grand nombre de jeunes gens, demain ce spectacle sera plutôt dramatique. Car il y a un drame qui se joue là – et c'est le drame de la jeunesse. Elle veut vivre cette jeunesse, elle veut travailler. Disons le mot avec toute sa terrible simplicité: elle veut du pain. Mais les places sont occupées, les portes sont fermées, les cadres sont complets. Partout des obstacles – et non pas de ces obstacles qui demandent de l'énergie et de la fierté pour être vaincus, non pas de ces obstacles qui stimulent la volonté et l'héroïsme.

Les nouvelles générations donnent la lutte la plus triste: une lutte sourde avec la vie, une lutte

obscure, sans issue et sans espoir, dans une société qui ne sait plus employer la jeunesse. C'est à partir de ce drame que commence toute aventure politique. Une jeunesse, à laquelle on refuse le droit de travailler, est capable – par désarroi, par désespoir – d'accepter les explications les plus grossières, les mensonges les plus irresponsables, les théories les plus cyniques. Cette jeunesse est la proie facile, innocente et fatale de l'anarchie. Elle souffre et la souffrance ne lui donne plus le temps de réfléchir. N'importe quel agitateur de profession, n'importe quel agent politique sans scrupules trouvera dans cette jeunesse, désabusée par l'attente, fatiguée par le désœuvrement, tourmentée par la faim, une clientèle désarmée et tragique.

Et pourtant, cette jeunesse ne veut pas choisir la voie du désespoir. Qu'on lui donne du travail, qu'on lui donne le sentiment que sa vie n'est pas indifférente, que ses mains ne sont pas inutiles – et vous verrez comme toutes les théories stupides, qui empoisonnent l'esprit des jeunes et les mènent parfois jusqu'au crime, tomberont d'elles-mêmes. S'il y a une crise dans le monde, elle n'est pas politique, mais sociale. Seulement la politique en profite.

[LES PROGRAMMES MUSICAUX À LA RADIO III]

Le concert que nos deux postes de radio nous ont offert ce dimanche fut sans doute un grand événement musical. Nous avons fait grâce à cette

audition magnifique le voyage de Bayreuth et nous avons de la sorte assisté à l'ouverture des célèbres „Festspiele" avec le regret de ne pas y être physiquement et de ne pouvoir voir la grandeur plastique du spectacle, mais aussi avec la joie d'entendre par la voie des ondes une des plus pures réalisations musicales wagnériennes que l'on puisse imaginer.

Nous n'ignorons pas les défauts techniques d'une telle audition et nous savons bien la distance énorme qui sépare du point de vue de la qualité et de la pureté artistique un concert donné dans une salle spéciale du même concert entendu par la T.S.F.

Nous savons aussi que ces défauts sont encore plus graves – du moins nous y sommes plus sensibles – quand il s'agit de Wagner. La complexité musicale de l'œuvre, la grandeur de son architecture, la multiplicité des plans sur lesquels se déroulent les grands thèmes symphoniques, les chœurs et les voix – toute cette immense masse sonore exige de l'espace, du relief... Elle ne peut être captée par le téléphone et il y a quelque chose de rapetissant dans l'idée que la musique de Wagner peut être écoutée au bout d'un fil ou emprisonnée dans la boîte d'un appareil „sans fil". Déjà les disques wagnériens (et il y en a certains, exécutés avec les soins les plus minutieux et dans les conditions techniques les plus sévères), déjà ces disques trahissent dans une certaine mesure le maître. Les inconvénients de la radio sont encore plus grands. Car il n'y a pas seulement le ton artificiel de l'appareil, la vibration confuse du bois, la sécheresse, la froideur du son, il y a encore les „parasites", qui

sont regrettables d'habitude, mais qui deviennent un vrai crime, quand nous entendons du Wagner.

Mais ne médisons plus. En voilà assez de réserves et de regrets. Il convient de dire enfin que, malgré tous ces défauts presque obligatoires, l'audition de dimanche fut excellente et que nous acceptâmes avec grande joie la rigueur d'un programme qui nous demandait de rester six heures à l'écoute – car les entractes sont immenses à Bayreuth – de sorte que le concert, commencé à cinq heures de l'après-midi, ne finit qu'à onze heures du soir, quand nous le quittâmes fatigués par l'émotion et un peu par l'effort.

Que dire de ce Lohengrin *de Bayreuth, exécuté dans la tradition la plus haute, la plus stricte, la plus juste? Ce n'est pas seulement le travail d'un certain chef d'orchestre qu'on y trouve, ou de certains interprètes, ou de certains instruments. C'est surtout un esprit général d'art auquel ont collaboré le temps, les générations passées, le souvenir du grand maître, la volonté de ses héritiers spirituels, la dévotion du public. C'est un esprit général qui dépasse les initiatives personnelles et qui impose sa terrible et splendide loi créatrice à tous ceux qui travaillant à Bayreuth n'ont qu'une chose à faire: s'y soumettre.*

Dire l'équilibre, la puissance, la précision, dont se détachaient les trois actes de Lohengrin, *dire le sentiment de grandeur épique qui nous était imposé par la simplicité royale de l'exécution, dire le souffle de pathétisme qui entraînait l'œuvre entière et la menait vers les sommets du drame lyrique – tout cela décourage un peu, avouons-le, notre „esprit critique"*

qui aime mieux se rendre que trop discuter une émotion assez grande et assez puissante pour se suffire à elle-même.

Ce spectacle fut dirigé par Wilhelm Furtwängler. Sa présence au pupitre fut sensible même à ceux de ses auditeurs, dont il était séparé par plusieurs centaines de kilomètres. La baguette d'un Furwängler n'a pas besoin d'être vue pour qu'on sache qu'elle est là. Si les chœurs et l'orchestre ne nous ont pas été rendus par la radio dans toute leur pureté, si une certaine confusion et un certain manque de relief les empêchèrent de garder jusqu'à nous toute leur profondeur symphonique, les voix des solistes par contre eurent la chance de ne pas être du tout abîmées. L'éclat métallique de la voix du ténor, la richesse infiniment nuancée des ressources vocales de la soprano nous arrivèrent intactes.

Maria Müller, l'interprète d'Elsa, est une cantatrice qui a la vocation wagnérienne. On ne peut dire la douceur dramatique de cette voix, sa mélancolie profonde, sa puissance sans effort, sa grâce naturelle. Le rêve d'Eisa fut chanté, comme nous ne l'avons jamais entendu chez nous et assez rarement à l'étranger. D'ailleurs, toutes les grandes scènes d'Elsa et de Lohengrin furent magnifiques. Le plus grand, le plus pur, le plus noble souffle wagnérien y était.

Il faut remercier la Société de la Radio Roumaine pour ce concert unique. L'occasion ne se présentera pas trop souvent et il est juste de ne pas la perdre.

SADOVEANU EN FRANCE

Puisque toute notre presse se réjouit de voir publier par „Le Temps", dans son feuilleton quotidien, la traduction française d'un roman de notre grand écrivain Mihail Sadoveanu, qu'on nous permette, tout en prenant part à cette satisfaction générale, de remarquer que cet événement n'est qu'une compensation tardive et insuffisante de l'indifférence que la France a toujours montrée pour notre littérature.

Osons dire la chose sans dépit, mais aussi sans détour. Nous aimons trop la France pour ne pas lui parler en toute sincérité. La Roumanie qui est dans le monde, après la Belgique, le second acheteur de livres français, a la tristesse de voir que ses livres ne sont jamais traduits à Paris, que ses revues n'y sont jamais lues.

Les éditeurs français ont publié dans les dernières dix années un nombre considérable d'œuvres étrangères. Les critiques français se sont donné la peine de découvrir, de traduire, de recommander et d'imposer de nombreux auteurs non seulement anglais, italiens ou allemands, mais assez souvent des auteurs tchèques, polonais et hongrois. Il y a plusieurs collections spéciales, dédiées uniquement aux traductions.

Comme le disait récemment M. Valery Larbaud, le français est une langue de communication européenne. Il remplit le double rôle de créer des valeurs nationales françaises et de faire connaître les valeurs des autres nations. Traduire

pour la France n'est pas une faculté, c'est une fonction. Les lettrés roumains ont le regret de remarquer que cette fonction n'est pas trop juste en ce qui les concerne. Pas une pièce roumaine sur les scènes parisiennes; pas un livre roumain chez Grasset, chez Plon ou à la N. R. F.; pas un auteur roumain dans le catalogue des „Feux croisés", l'admirable collection de traductions.

Traduire une œuvre de Mihail Sadoveanu c'est très bien. Mais la traduire en 1936 et la publier dans le feuilleton d'un journal n'est-il pas un peu tard et n'est-il pas insuffisant? Nous n'oublions pas que d'autres écrivains d'origine et d'inspiration roumaine, qui étaient loin d'avoir le génie et la force d'un Sadoveanu, ont connu en France un accueil autrement généreux. Ce fut le cas de Conrad Bercovici. Ce fut surtout le cas de Peter Neagoe. Leur chance était d'écrire en anglais. On importe plus volontiers à Paris les œuvres qui arrivent de New York que celles qui viennent de Bucarest.

Que Peter Néagoé soit un écrivain de seconde main, qu'il soit un Sadoveanu de troisième classe – cela n'empêche que Peter Néagoé soit publié par les grandes maisons d'édition de Paris et connu par toute la critique française, tandis que Sadoveanu reste voué en France à une obscurité certaine, car ce n'est pas dans le feuilleton des journaux que MM. Edmond Jaloux, Benjamin Crémieux, Valery Larbaud et René Lalou cherchent leurs lectures littéraires.

Il est grand temps de créer à la littérature roumaine d'autres conditions de vie – des conditions plus justes et plus dignes.

NOTĂ DESPRE *JURNALUL* LUI JULES RENARD

Nota de faţă nu este decât o „fişă" de lectură. Ea va servi poate într-o zi la scrierea unui studiu mai întins despre Jules Renard şi despre jurnalul său – operă ce mi se pare că-şi depăşeşte nesfârşit de mult mica faimă, de care se bucură.

Nu înţeleg de ce jurnalul fraţilor Goncourt este mai celebru decât al lui Renard. Sub niciun raport – nici măcar al interesului documentar – nu mi se pare că-l întrece. Fraţii Goncourt sunt supărător de artificiali, veşnic în căutare de efecte, veşnic pozând, lipsiţi de naturaleţă şi făcând vizibile eforturi de a fi inteligenţi, cinici şi blazaţi.

Jules Renard este sinceritatea însăşi. Jurnalul său consemnează, fără ipocrizie, tot ceea ce o conştiinţă de om poate cunoaşte de-a-lungul unei vieţi, care nu e totdeauna făcută din eroisme. El ne dezarmează prin curajul confesiunii. Puţini oameni au luat vreodată condeiul în mână pentru a fi atât de necruţători cu ei înşişi.

Este o lege de vanitate, pe care e greu să o nesocoteşti: oricine scrie despre sine, despre viaţa şi gândurile sale proprii, este prin instinct înclinat să se flateze. Simplul fapt de a scrie este făcut din o sumă de ipocrizii subtile, din o mulţime de simulări aproape involuntare, cărora e greu să nu le cedezi. Nimeni nu se denigrează de bunăvoie – afară doar de cazul când, în această proprie denigrare, găseşte o nouă formă de vanitate.

Jules Renard este un caz rar de sinceritate. Examenul său intim este fără menajamente. El are

curajul vanităţilor lui, curajul invidiilor lui, curajul laşităţilor lui. Le mărturiseşte direct, fără a se scuza, cu un fel de cruzime ironică, pe care numai copiii o au.

Sunt pagini, sunt momente, în care omul acesta mi se pare feroce. Feroce şi ingenuu. Spune cele mai aspre lucruri despre el şi despre ceilalţi, dar le spune cu o ingenuitate, cu o candoare, cu o inocenţă, care te farmecă înainte de a te indigna.

Un spirit de observaţie crunt şi un instinct al poeziei miraculos, îşi dau întâlnire în acest om, care ar fi un cinic, dacă nu ar fi un mare poet – şi ar fi un sentimental, dacă nu ar fi de o periculoasă luciditate.

Nimeni nu poate simula faţă de Renard. Nimeni – şi mai ales nu el. De câte ori se surprinde exagerând cu o cât de uşoară nuanţă, se chiamă la ordine şi se obligă a rectifica.

Şi totuşi, acest om lucid este un naiv. Un „picat din lună", cum spune el însuşi undeva. Spectacolul vieţii are pentru el ceva nou, inedit, pe care abia acum îl descifrează, abia acum îl descopere.

Imaginile atât de abundente, atât de ingenioase în scrisul lui Renard, nu sunt pentru el procedee de stil. Ele reprezintă, dimpotrivă, un mod de a vedea, o sensibilitate care înregistrează raporturi de coloare, de desen şi de sunet, care nouă ne rămân inaccesibile.

E un aliaj de facilitate şi profunzime în scrisul lui Renard, care-mi aminteşte de Mozart. Totul pare simplu, fără efort, cursiv, direct – şi, totuşi, această simplicitate de expresie este capabilă de cele mai subţiri nuanţe, de cele mai adânci sentimente. Prin

aceste pagini vii, alerte, fanteziste, nu o dată trece un fior de moarte.

Jurnalul lui Renard este jurnalul unei vieţi. de la începutul lui iunie 1887 până la 6 aprilie 1920, timp de 23 de ani, aproape zi de zi, de cum a trecut pragul adolescenţei şi până a murit, Jules Renard a însemnat aici totul: oamenii pe care i-a cunoscut, femeia pe care a iubit-o, fiinţele pe care le-a văzut murind, cărţile pe care le-a scris, ambiţiile, deziluziile, elanurile, regretele – tot ce poate însufleţi o viaţă de om sensibil. Când ajungi la capătul acestui jurnal, cunoşti nu o carte, ci un om. Îl cunoşti şi îl iubeşti pentru marea lui lealitate, pentru încântătoarele lui defecte, pentru inteligenţa lui feerică, pentru simţirea lui de extreme nuanţe.

Douăzeci şi trei de ani de viaţă nu se pot rezuma. Cu atât mai puţin s-ar putea rezuma, cu cât îi povesteşte Renard, într-un stil de o diversitate poate fără exemplu. Verva lui este când animată de admirabile elanuri, când punctată de lovituri lapidare, implacabile. Lirismul lui şi humorul lui se întâlnesc într-un joc de lumini şi de umbre, a cărui fineţe e de nedefinit. Cel mai spiritual dintre lirici, dar cu siguranţă cel mai sensibil dintre humorişti – iată ce este Jules Renard.

Formula este încă insuficientă. Nu cred, de altfel, că există formulă care l-ar putea cuprinde întreg. Jurnalul lui ar trebui cercetat pe grupuri de probleme. Dacă aş scrie o carte despre Renard (şi odată, într-o vacanţă, când voi putea să scriu pentru simpla mea plăcere, poate că o voi face...) aş împărţi

imensul material al jurnalului, în mai multe capitole. Văd foarte bine tabla de materie a unei astfel de cărţi:

1. Jules Renard, „français-moyen".
2. Jules Renard, radical.
3. Jules Renard în familie.
4. Jules Renard şi comedia literară.
5. Jules Renard, om de teatru.
6. Jules Renard, anecdotier.
7. Jules Renard, poet.

Cred că distribuind astfel materialul jurnalului, aş putea m numai să dau o imagină exactă a sa, dar să şi surprind liniile principale ale omului şi ale artistului.

Renard a fost într-adevăr un „francez-mijlociu" şi prin origină şi prin viaţă şi prin psihologie şi prin spirit. Cei ce iubesc Franţa, cei care o iubesc în calităţile ei medii, în calităţile ei latente, modeste, ferme, vor recunoaşte în Jules Renard încă un motiv de a o iubi.

„Francez-mijlociu" – până şi în aspectele uşor ridicule ale caracterului său, el are virtuţi solide, un fel de probitate încăpăţânată, mici vanităţi de provincial. Nu poţi ceti fără a surâde peripeţiile decorării sale cu legiunea de onoare de exemplu, sau ale alegerii sale la Academia Goncourt. Recunoşti în aceste pagini un spirit cazanier, mic-burghez, anumită tenacitate în faptele mărunte, anumit egoism limitat.

Renard nu este totuşi un burghez. Este un radical, un iacobin, şi radicalismul său are rădăcini ţărăneşti. Sunt unele pagini de foc în jurnalul său, cum este bunăoară magnifica pagină de revoltă scrisă la condamnarea lui Zola (23 Februarie 1898), sau

cum este pagina mai domoală, dar plină de o solemnă iubire ţărănească de adevăr, scrisă la 14 Iulie 1903, pe vremea când era primar în satul Chaumot.

N-ar trebui să uit un capitol despre Jules Renard, ţăran. Psihologia satului, a ţăranilor, poezia aspră a câmpului, rezistenţa impenetrabilă a sufletului rural – câte lucruri de tragică adâncime în jurnalul acestui „humorist".

Dar adevăratele elemente de tragedie din jurnalul lui Renard ar trebui grupate în capitolul dedicat vieţii sale familiare. E poate unic în literatură exemplul acestui om care îşi detestă mama cu un fel de ură organizată, metodică, rece, aplicată – şi în psihologia copilului, în drama raporturilor dintre copii şi părinţi. Renard aduce lumini de o acuitate, pe care nici moraliştii englezi (Samuel Butler de exemplu) nu ştiu dacă le-au atins. *Poil de Carotte* era desigur un moment dramatic, dar jurnalul pune această tragedie într-un cadru mult mai strâns, mai aprig. Să spun că, ori de câte ori vorbeşte despre acea bătrână mamă, accentul lui Renard are o forţă balzaciană ar fi prea puţin.

În schimb ce grandoare, ce împăcată linişte, ce patetică şi blândă lumină în figura tatălui. Moartea lui este de o frumuseţe de epopee.

De un interes documentar excepţional ar fi capitolul pe care l-am denumit „Jules Renard şi comedia literară". Jurnalul său, sub acest raport, este jurnalul unei întregi epoci literare. Nu există figură din viaţa literară şi artistică a Franţei, de la 1880 la 1910 (cu excepţia inexplicabilă a lui Marcel Proust, pe care poate Renard nu l-a cunoscut sau nu l-a

observat), nu există figură, pe care să n-o fi surprins, schiţat, evocat cu o trăsătură, cu un cuvânt. Jurnalul se plasează într-un timp, care este linia de schimbare a generaţiilor. Este contigentul Alphonse Daudet-Goncourt-Zola faţă în faţă cu echipa, încă neprecizată, Gide-Claudel-Valéry. Sunt ultimele zile ale naturalismului, sunt zilele de glorie ale simboliştilor. Este începutul lui „Mercure de France" şi momentul atât de interesant de la „Revue Blanche".

Totul este viu sub condeiul lui Jules Renard şi în tovărăşia lui ai impresia de a retrăi această febrilă şi pitorească epocă literară– şi de a o trăi din culisele ei, din intimitatea ei.

Tot din iubire ne prezintă „jurnalul" său viaţa teatrală a epocii, generaţia Antoine, Lucien Guitry, Lugné Poë, şi nu se poate ceva mai savuros decât prezenţa acestui poet pierdut într-o lume de cabotini şi „oameni de teatru". Observaţiile lui Jules Renard despre scenă, actori şi literatură dramatică sunt de o forţă incisivă, care în lumea deformată a teatrului trebuie să fi provocat pe vremuri adevărate revolte. Cred că le-ar provoca şi astăzi, dacă, detaşate din „jurnal", ar fi tipărite anume pentru uzul actorilor şi al specialiştilor. În teatru, Jules Renard nu era un „specialist" şi tocmai de aceea ochiul său ştia să vadă just, exact, direct, cu sinceritate. (Nu sinceritatea îi lipseşte înainte de orice teatrului?).

Nu era desigur un „teoretician" şi nici un om de idei. De multe ori, observaţia sa se exprimă printr-un joc de cuvinte sau printr-o anecdotă, dar nu este prin aceasta mai puţin profundă. Jules Renard anecdotier nu este ipoteza sa cea mai puţin

interesantă. Avea geniul anecdotei. Concisă, retezătoare, cu „poantă" care nu iartă – dar în acelaşi timp cu un accent de graţie, de poezie, ce îndepărtează vulgaritatea, şi acoperă violenţa. Sunt în acest jurnal unele anecdote, sunt unele vorbe de spirit, care deschid fără exagerare porţile visului. Dacă nu le citez, este din frica de a alege, din neputinţa de a sacrifica.

Şi pe urmă să nu uităm că nu scriu aici decât o simplă „notă...". Fiecare din aspectele jurnalului lui Jules Renard – aspecte pe care am încercat să le rezum în câte un titlu de capitol – ar trebui cercetat cu răbdare, nu pe dimensiunile unui scurt articol, ci pe ale unei cărţi.

Repet, această carte aş vrea să o pot scrie într-o zi.

NOTĂ DESPRE LITERATURA DRAMATICĂ

Dacă cineva ar face socotelile ultimului nostru deceniu literar – ale acestui deceniu care i-a văzut debutând, manifestându-se şi ajungând la o relativă maturitate de creaţie pe scriitorii din „tânăra generaţie" – ar fi poate mirat observând rezerva lor aproape totală faţă de literatura dramatică.

Mi se pare că niciodată nu s-a scris mai puţin pentru teatrul românesc decât se scrie azi. Emil Nicolau şi Haralamb Lecca reprezintă în literatura noastră dramatică un moment mai productiv decât al nostru. Şi nu cred că e o simplă întâmplare faptul că din când în când, la o distanţă de cinci-şase ani,

scenele bucureştene îl reiau pe Haralamb Lecca, jucându-i *Suprema forţă* sau *Jucătorii de cărţi*. Nu e nici o simplă întâmplare, nici un simplu act de pietate. Haralamb Lecca este în teatrul nostru un clasic fără voie. Ne întoarcem spre el probabil pentru că producţia actuală nu este în stare să îndestuleze exigenţele – totuşi aşa de modeste, aşa de reduse – ale repertoriului original.

Această sărăcie pe care o marchează literatura noastră dramatică de azi este cu atât mai ciudată cu cât ea corespunde unei adevărate activităţi febrile în celelalte domenii literare şi artistice.

Când romanul, poezia, critica şi eseul au câştigat în ultimii zece ani o vivacitate pe care niciodată n-au avut-o înainte, când şi sub raportul producţiei materiale (adică al numărului de cărţi tipărite – criteriu elementar, desigur, dar nu lipsit nici el de interes) şi mai ales sub raportul valorilor, fiecare din aceste genuri a trăit în ultimul deceniu o perioadă de reînnoire – reînnoire de substanţă, de stil, de spirit – singur teatrul a rămas în afara acestei mişcări generale, ca şi cum el n-ar fi fost solidar cu ansamblul celorlalte domenii de artă şi literatură, ca şi cum el ar fi dus în mijlocul lor o existenţă de insulă.

Când spun teatru nu înţeleg scenă. Înţeleg literatură dramatică. Poate că pe scenă s-au petrecut unele lucruri interesante. Interesante din punct de vedere actoricesc sau regizoral. Aş putea să spun că nu cred, dar prefer să spun că nu ştiu. Nu acest aspect al lucrurilor mă interesează aci. Ceea ce e sigur este că în literatura teatrului nu s-a întâmplat în ultimii zece ani nimic. Câteva lucrări izolat interesante, poate

da. Dar o literatură dramatică vie în întregul ei, organică prin necesităţile ei de expresie şi de creaţie, hotărât nu avem.

Nu este an care să nu ne aducă în epică sau în lirică un nume nou, o realizare neaşteptată, un mesaj personal. Sunt cărţi confuze, sunt talente inegale, sunt conştiinţe artistice care se caută încă – dar marea lor calitate este că sunt.

În zece ani, literatura românească a fost solicitată de o lungă serie de debutanţi – nu toţi valabili, nu toţi originali, nu toţi destinaţi să creeze, dar, din acest material prim, timpul a putut să aleagă şi va mai putea alege în viitor anumite realizări clarificate.

Este pretutindeni în tânăra noastră literatură o abundenţă pe care m-am ferit totdeauna să o laud global – ba chiar m-am silit să o denunţ, în tot ce avea de la caz, la caz mecanic, artificial şi nesincer — dar care, aşa cum se găseşte, este fără îndoială un remarcabil fapt de istorie literară.

În această abundenţă, care – recunosc – ia uneori forme îngrijorătoare de inflaţie, apariţiile puternice, definite şi personale, n-au lipsit.

Nu voi invoca numele cele mai cunoscute şi nici operele de cea mai largă circulaţie.

Dar mă gândesc la o carte ca *Mathesis*, eseul de nobilă substanţă al d-lui Constantin Noica, şi mă gândesc la un poet ca d. Eugen Jebeleanu.

De ce în teatrul românesc al ultimilor zece ani nu avem nimic corespunzător acestor fapte? De ce literatura dramatică nu înregistrează manifestări corespondente celor de pe planul poeziei, al eseului

sau al romanului? De ce un alt Constantin Noica sau un alt Eugen Jebeleanu nu s-a orientat spre teatru şi de ce în zece ani literatura dramatică românească nu a câştigat nici un nou element şi nu a întreprins nici o nouă experienţă?

Dacă un organism este în criză atunci când funcţiunile sale de nutriţie şi de circulaţie sunt oprite, atunci teatrul nostru trece printr-o gravă criză, căci în zona sa superioară – adică a literaturii dramatice – el a pierdut de mult contactul cu noile resurse de viaţă, de inspiraţie şi de muncă.

Reîntoarcerea la Haralamb Lecca este de-a dreptul simbolică. E un act definitoriu. El arată precis vârsta la care se găseşte astăzi literatura noastră dramatică, spiritul ei, exigenţele ei, ambiţiile ei de gândire, de sensibilitate, de bogăţie psihologică.

Când în poezie punctul culminant este Arghezi, când în epică este Rebreanu, în teatru punctul limită este Haralamb Lecca.

Există în celelalte domenii ale literaturii noastre etape absolut şi definitiv depăşite. Este sigur că nu ne vom mai întoarce niciodată la momentul Vlahuţă. Este sigur că nu vom mai reface niciodată etapa Gârleanu. Proza românească, versul românesc sunt astăzi la un stadiu de evoluţie ce anulează capitole întregi din istoria noastră literară, lăsându-le doar un interes pur şi simplu documentar.

Ei bine, nu există în teatrul nostru etape depăşite, nu există capitole anulate. Nu am mai citit de mult, de vreo 15 ani, o piesă de Emil Nicolau, dar m-aş mira ca recitind-o să o găsesc la o prea mare distanţă de limitele actuale ale dramaturgiei noastre.

Există un decalaj între teatrul nostru de o parte şi proza sau poezia noastră de altă parte. Este între ele o deosebire de stadiu. Trăiesc, s-ar zice, în timpuri diferite. Literatura noastră dramatică de azi nu e contemporană cu romanul nostru de azi, cu gândirea noastră, cu lirica noastră.

S-a întâmplat, în poezia românească, în ultimii 10-15 ani, o profundă transformare de tehnică, de vocabular, de inspiraţie, pe care nimeni nu o mai poate nesocoti. Elementele de expresie şi de sensibilitate pe care pe vremuri le aducea apariţia revoluţionară a unui Arghezi, Barbu, Maniu sau Blaga sunt astăzi încorporate poeziei româneşti şi ele marchează un nivel dincoace de care nu se mai poate descinde.

Transformările sunt la fel de mari în roman. Cele câteva teme rudimentare ce au alimentat altădată romanul românesc (drama „inadaptării", conflictul sat-oraş, descompunerea boierimii etc.) sunt astăzi defuncte. Romanul şi-a descoperit, cu Rebreanu, cu Hortensia Papadat-Bengescu, cu Camil Petrescu, perspective sociale mai largi, ţinuturi psihologice mai ascunse, mijloace de expresie mai complexe.

Teatrul nu urmează aceeaşi evoluţie. El rămâne la preocupările sale de la 1910 şi, în orice caz, de la Alexandru Davila până astăzi nu cucereşte, în chip efectiv, nici o poziţie nouă.

Cred că acest divorţ între teatru şi ansamblul culturii noastre este un fapt de mare gravitate. Trebuie să ne întrebăm dacă prin această lentă atrofiere a unui întreg gen de creaţie literară nu se pune în primejdie o funcţiune centrală a culturii noastre.

Într-adevăr, teatrul nu este numai un gen literar, care poate trece întâmplător printr-o criză, fără ca prin aceasta celelalte domenii de creaţie artistică să se resimtă. Nu putem vorbi despre criza literaturii dramatice aşa cum am vorbit despre criza nuvelei. Şi semnificaţia este alta – şi consecinţele sunt altele.

Teatrul îndeplineşte într-o cultură o funcţiune de sinteză, pe care nici un alt gen nu şi-o poate asuma. El reprezintă punctul direct de contact al unei culturi cu publicul. El mai reprezintă laboratorul în care sensibilitatea unei epoci îşi găseşte, îşi formulează, îşi legiferează conştiinţa de sine. Toate drumurile de artă se întâlnesc în teatru şi numai prin teatru ele îşi pot stabili unitatea spirituală.

Poezia unei epoci este solidară cu plastica ei, cu muzica ei, cu gândirea ei, şi această solidaritate nu poate avea altă expresie mai completă decât teatrul.

În orice caz, un lucru e limpede: marile bătălii de orientare artistică s-au dat totdeauna în teatru. Romantismul a avut „bătălia lui *Hernani*", iar simbolismul la rândul lui a făcut din *Pelléas et Mélisande* o nouă bătălie. Revoluţiile şi rezistenţele se definesc cu cortina ridicată. Scena precipită marile explicaţii: ea aduce la lumină, cu substanţă, cu claritate, uneori cu violenţă, procese de creaţie care în poezie sau în epică sunt mai lente, mai greu de recunoscut, mai ascunse.

De aceea mi se pare îngrijorătoare absenţa tinerilor scriitori din teatrul românesc actual. Ar fi timpul ca ceea ce s-a cucerit în roman şi în poezie să fie dus mai departe în literatura dramatică, pentru ca de acolo să treacă în conştiinţa marelui public, până la

care o carte ajunge foarte rar, dar un spectacol ajunge aproape totdeauna.

Teatrul ajută circulaţia valorilor, limpezirea lor, selectarea lor. Când teatrul abdică de la această chemare, el anulează o întreagă funcţiune de cultură.

LA CULTURE ROUMAINE À L'ÉTRANGER

Le Ministère de l'instruction publique annonce la création d'un nouveau service, dont nous ne connaissons pas encore exactement le programme du travail, mais qui portera un nom plein de promesses. Il s'agit d'un „Service des relations culturelles internationales".

Est-ce un simple service administratif, qui bornera son activité au contrôle des diplômes universitaires obtenus à l'étranger, un simple bureau pour faire enregistrer les bourses, les diplômes et les certificats? Dans ce cas, la question ne nous intéresse pas spécialement. Mais si le nom du nouveau service n'est pas une vaine formalité, s'il représente réellement le désir d'un organisme vivant, capable de diriger nos relations intellectuelles avec les autres pays, de stimuler ces relations et de leur imposer une direction unitaire, alors quel vaste champ d'activité et quelle admirable tâche pour ceux qui auront la charge d'y travailler.

Un „service des relations culturelles internationales" pourrait être un véritable ministère de la propagande. Je n'aime pas trop ce mot, depuis

qu'il sert le plus bruyant „bourrage de crâne" qui existât jamais. Mais il y a aussi une autre propagande, que celle de M. Goebbels: il y a la propagande qu'on fait sans brutalité verbale et sans cabotinage, non pas pour éblouir le monde, mais pour l'informer et pour lui donner la possibilité de nous mieux connaître.

Nos rapports artistiques et littéraires avec les grands pays de l'Occident ont un caractère unilatéral qui devrait cesser. Tout ce qui agite ou préoccupe la culture étrangère trouve chez nous une large audience. Les livres français, anglais, allemands ou italiens ont eu en Roumanie un important nombre de lecteurs. Il y a certaines revues littéraires françaises dont la vente chez nous est plus forte que la vente de certaines de nos propres revues. Nous fournissons aux écrivains étrangers un public nombreux, curieux, enthousiaste et fidèle.

Nos théâtres préfèrent les auteurs qui viennent de Londres ou de Paris – et cette préférence exagérée est parfois gênante pour l'auteur roumain qui accepte pourtant sans protester une situation bien des fois injuste. C'est à Bucarest et non à Paris qu'on joue pour la première fois une pièce de Paul Raynal. C'est à Bucarest et non pas à Rome qu'on joue le Jules César *d'Enrico Corradini. Dès qu'il s'agit d'un livre étranger, d'une composition musicale étrangère, d'un tableau ou d'une pièce de théâtre, notre public perd sa terrible sévérité critique qu'il réserve uniquement aux compatriotes.*

Il serait injuste de regretter cette situation. Elle prouve peut-être un certain degré de snobisme, mais

elle prouve également une véritable curiosité intellectuelle, un esprit vivant, attentif et jeune. Mais nous avons le droit de nous demander si en échange de cette attention si vive, que nous avons pour tout ce qui nous vient de Paris, de Londres ou de Berlin, il ne serait pas juste que nous trouvions, au-delà de nos frontières, un peu d'intérêt pour notre propre littérature, pour notre propre mouvement artistique.

Ce n'est pas pour la première fois que nous posons ce problème. C'est que nous le considérons d'une grande importance, bien qu'il soit si négligé par le monde officiel. Nous sommes convaincus qu'il n'y a pas de meilleure propagande pour un pays que ses créations d'art, ses livres, sa musique, sa peinture.

Mais nos livres ne sont jamais traduits à l'étranger, nos pièces de théâtre n'y sont jamais représentées, nos tableaux n'y sont pas exposés. Et si notre musique moderne (Filip Lazar, Marcel Mihalovici...) trouve quand même une certaine place dans les programmes symphoniques français, c'est grâce à la chance unique de nos jeunes compositeurs d'avoir eu devant eux la gloire d'un Georges Enesco.

On a beaucoup d'amabilité pour nous à l'étranger, mais c'est une amabilité qui n'engage pas à grande chose. Nous serons sûrement plus contents de trouver, à la place d'une bienveillance platonique, un désir réel de nous connaître. Une sympathie avisée, basée sur l'estime, vaut bien mieux que tous les discours enthousiastes du monde, basés sur la vague politesse de la diplomatie.

Voici donc un grand programme d'activité pour le nouveau „Service des relations culturelles internationales" qu'on vient de créer. Organiser la traduction de nos grandes œuvres littéraires et leurs diffusion en Europe, dans les centres de culture occidentale. Organiser, dans les grandes capitales, des expositions d'art plastique roumain. Obtenir la représentation de nos meilleures pièces de théâtre sur les scènes étrangères. Tout cela n'exige pas de grosses dépenses. Il s'agit tout simplement de donner au mot „relations internationales" un sens réel. Il s'agit de faire que ces „relations" soient de véritables échanges de valeurs, non pas une obédience soumise de notre part.

Le „Service des relations culturelles internationales" pourrait par exemple traiter directement avec les maisons étrangères d'édition. Il pourrait expliquer aux éditeurs français que la Roumanie, étant le deuxième acheteur de livres français dans le monde entier, attend que cette preuve effective de solidarité intellectuelle avec la France trouve une réponse, un écho de sa part. Il pourrait leur demander, non pas comme une récompense, mais comme une obligation naturelle, de publier au moins deux ou trois livres roumains chaque année – ce qui ne serait d'ailleurs pas une mauvaise affaire commerciale.

Il pourrait également expliquer à la Société des auteurs dramatiques français que les scènes roumaines, étant un si important débouché pour leurs productions (car au moins la moitié de notre répertoire théâtral est composé de pièces françaises),

les auteurs roumains auraient le droit d'attendre qu'ils soient eux aussi mis en contact avec le public de la France – et il ne serait pas trop difficile de trouver dans notre production théâtrale quelques pièces qui soient autrement intéressantes que n'importe quelle comédie boulevardière qu'on se hâte de traduire et de faire jouer chez nous.

Ce „Service des relations culturelles internationales" pourrait vraiment faire une grande œuvre, plus durable, plus grave, plus fertile que la propagande politique. Être notre agent de liaison avec l'étranger, nous faire connaître dans ce que nous avons de plus spécifique, de plus profond, de plus propre, faire valoir notre travail créateur et aider notre expansion spirituelle, sans cette nuance de provocation orgueilleuse qui caractérise la propagande de certains pays, rendre claire l'image de la Roumanie et expliquer sa destinée modeste mais originale dans l'ensemble de la culture européenne – voici l'admirable tâche qui reste pour le moment vacante. Le nouveau service organisé par le gouvernement aura-t-il le courage de la remplir?

UN ROMANCIER, SECRÉTAIRE GENERAL AUX BEAUX-ARTS

Le nouveau ministre des cultes et des beaux-arts a pris visiblement la décision de rajeunir une moitié de son ministère, celle qui fut jusqu'à présent la moins importante et la moins active. Il s'est

rappelé que son département n'est pas seulement le Ministère de l'Église, mais aussi le Ministère des Beaux-Arts, des Théâtres et de la Littérature. C'est une chose qu'on avait presque oubliée. M. Victor Iamandi essaie de rendre de nouveau à son département toutes les charges, toutes les attributions, toutes les compétences, auxquelles on avait peu à peu renoncé au cours des dernières années, en les laissant dans l'ombre épaisse des bureaux subalternes. De cette ombre, le ministre veut les faire sortir et leur donner l'accent d'actualité d'un problème vivant.

Il fait dans cette nouvelle voie, un début excellent, dont la signification intellectuelle doit être soulignée. En effet, la première mesure prise par le nouveau ministre fut de nommer comme secrétaire général aux beaux-arts un écrivain bien connu, M. César Petresco.

M. Petresco ne fait pas de la politique. Il n'est pas l'homme d'un parti. C'est un écrivain, dont la seule préoccupation est son métier. Romancier fécond (on lui reproche parfois cette fécondité, qui ne va pas sans une certaine négligence, sans une certaine facilité, dont il paraît abuser), il est un grand travailleur. La littérature n'est pas pour lui un jeu d'amateur, c'est une profession, et personne ne peut mieux connaître d'une part son rôle dans l'ensemble d'une culture, d'autre part ses difficultés matérielles.

Vivant dans les réalités immédiates du monde littéraire et artistique, il apporte dans ce très important poste, qui lui est confié par un geste de courage, une connaissance directe des problèmes, un

esprit ouvert et libre, une attitude privée de tout préjugé politique, de toute passion partisane.

Les écrivains ne sont pas généralement aimés par les politiciens. Ils sont trop indépendants, trop fiers, trop libres pour la politique qui est dirigée tout d'abord par l'esprit de parti. Un écrivain est rarement un partisan. Il préfère garder son indépendance critique, sa liberté morale, son droit de tout juger du point de vue des valeurs, non pas de celui des opportunités. C'est un personnage parfaitement incommode. Aussi on le laisse à son travail personnel, à ses livres, à ses naïves et dangereuses idées – et on emploie dans les postes de direction culturelle des hommes qui, faute de compétence intellectuelle, ont une bonne discipline partisane. C'est plus sûr et plus simple.

La nomination de M. César Petresco est un événement qui change cette vieille mentalité. Faire appel à un écrivain pour lui confier un poste d'une telle importance, c'est rendre hommage au noble métier qu'il représente, c'est préférer la compétence à n'importe quel titre politique, c'est vouloir transformer un bureau quelconque dans un organisme vivant.

Nous ne connaissons pas pour le moment le programme de M. César Petresco. Mais s'il a accepté de quitter ses livres, son travail, son œuvre, ce qui est sans doute pour un homme de lettres un sacrifice, nous sommes certains qu'il ne l'a fait que pour se dévouer à une œuvre d'organisation, si nécessaire pour le progrès du livre, de l'art et de la culture.

Nous ne connaissons pas ce programme, mais son nom est déjà un programme. C'est le nom d'un écrivain. Cela suffit.

EN MARGE D'UN LIVRE DÉJÀ VIEUX

Je remarquai dans notre feuilleton de la semaine passée combien la Roumanie est peu connue à l'étranger, combien sa culture, son esprit, ses valeurs d'art sont ignorées au-delà de ses frontières.

Ces réflexions, qui sans doute ne sont pas nouvelles, mais qui restent hélas! dans une permanente actualité, m'ont été récemment confirmées par la lecture d'un livre, paru il y a cinq ou six années, mais que le hasard fit que je ne le lise que ces jours-ci. C'est un ouvrage du comte Hermann de Keyserling, le chef de cette curieuse „École de la Sagesse" de Darmstadt, qui connut une certaine célébrité en Allemagne après la guerre et qui paraît avoir presque disparue depuis l'avènement du national-socialisme. Le titre de l'ouvrage est d'une sévérité technique qui vous fait attendre une grande, difficile et profonde lecture de philosophie: Analyse spectrale de l'Europe *(Librairie Stock, Paris 1931). Mais le texte du livre éloigne dès les premières pages les prétentions exagérées du titre. Non, ce n'est pas une „analyse spectrale" du vieux continent, que nous donne M. de Keyserling; c'est plutôt un livre de voyage, un journal d'impressions personnelles, un „Bedeker" psychologique, écrit avec beaucoup de*

fantaisie, avec une certaine grâce, avec un certain esprit, mais sans aucune vigueur. L'auteur n'a pas le souci de l'exactitude. Ses sources d'informations sont assez vagues et assez arbitraires. Bien de fois une anecdote – rien qu'une anecdote – lui suffit pour établir avec une théorie, une loi historique, un jugement général. Le procédé ne manque pas d'humour, ni de pittoresque, il mène à un jeu d'intelligence, séduisant par sa facilité ingénue et par ses paradoxes inattendus.

M. de Keyserling est plutôt un essayiste, un causeur et un journaliste, qu'un philosophe. Son Analyse spectrale de l'Europe *est une causerie agréable sur les nations européennes, sur leur psychologie, sur leur destinée – une causerie qui vous offre des suggestions agréables sur des problèmes graves. Si on ne cherche pas autre chose qu'une revue un peu rapide, un peu sommaire, de l'Europe, si on se contente du tableau très amusant que l'auteur s'est efforcé d'en faire – alors, la lecture de son livre est vraiment exquise. Mais si on devient plus exigeant, si on veut que cette „analyse" soit réellement une analyse – „spectrale" ou non – si on s'attend qu'elle vous donne une image plus profonde, plus complexe des réalités de l'Europe – alors, le livre du comte Keyserling commence à vous décevoir.*

Je n'ai pas l'intention de commencer l'ouvrage, bien que – lu avec un retard de six années – il vous donne la possibilité de voir combien les choses ont changé dans le monde depuis 1931 et de constater combien des formules, vraies en 1931, ne le

sont plus aujourd'hui, combien de certitudes, absolues en 1931, sont à présent déchues.

Mais ce n'est pas dans un feuilleton que je pourrais faire un tel commentaire. Je retiens seulement pour aujourd'hui les quelques pages consacrées par l'auteur à notre pays. Très peu de pages: à peine six pages, dans un livre qui en réserve trente-cinq à la Hongrie? C'est une remarque, ce n'est pas un reproche... Car on peut fort bien expliquer dans six pages le caractère essentiel d'un peuple, indiquer les lignes générales de sa culture, tracer le sens de son histoire.

Pour le comte de Keyserling, la Roumanie est un „pays balkanique de frontière". Rien de plus. C'est un pays „d'esprit byzantin". La preuve? Elle n'est pas trop difficile pour l'auteur. Elle est même d'une simplicité désarmante.

„Le meilleur esprit satirique ou blagueur des Roumains est effectivement byzantin. Aujourd'hui encore il existe en Roumanie un art de l'épigramme qui, depuis la fin de l'antiquité, ne fleurit plus nulle part ailleurs au monde". (p. 302)

Voilà un excès d'honneur qui nous flatte énormément, mais qui surtout nous surprend. Nous ne savions pas détenir le record du monde de l'épigramme et le fait d'avoir deux ou trois épigrammistes de talent ne nous paraissait pas à tel point intéressant pour fixer les origines historiques de l'âme roumaine. Feu Cincinat Pavelesco – qui fut notre meilleur écrivain d'épigrammes – ne se douta sans doute jamais de l'importance de ses quatrains satiriques dans l'histoire roumaine. Il est mort. Hélas! – sans connaître le livre de M. de Keyserling.

Et ce n'est pas le seul renseignement que l'auteur de cette Analyse *possède pour analyser la Roumanie. Il sait encore que nous sommes un peuple de poètes. Il le sait – et il le dit gracieusement: „...la poésie lyrique, plus importante dans ce pays que dans tout autre à notre époque"...*

Et pour dissiper toute incertitude, il constate statistiquement le nombre des poètes roumains, par rapport à la population totale du pays:

„...on entend dire d'un Roumain marquant sur trois que c'est un poète de valeur."

Nous ne pouvons lire de telles affirmations – si bienveillantes qu'elles soient – sans regretter le manque de sérieux de l'auteur, la fantaisie de ses informations, la frivolité de son jugement.

Remarquez: ce n'est pas de la malveillance de sa part, c'est tout simplement un défaut de connaissance. Il ne nous connaît pas. Et de tous les étrangers qui sont venus chez nous, il n'est pas le seul à ne pas nous connaître. Une même aventure est arrivée à M. Jérôme Tharaud, qui écrivit il y a quatre années des reportages pleins de bonnes intentions, mais d'une charmante inexactitude. Ce fut encore le cas de M. Paul Morand, qui publia un Bucarest *inconnaissable pour ceux qui l'habitent et qui l'aiment avec moins d'enthousiasme peut-être, mais sûrement avec plus de justice.*

Car il faudra une fois pour toutes expliquer aux étrangers de marque qui viennent chez nous, afin de nous visiter et de nous connaître, il faudra leur expliquer que nous préférons leur compréhension à leur éloge. Une connaissance sobre, exacte, juste de

ce pays et du peuple qui l'habite, une compréhension exacte de ses possibilités, de ses ressources spirituelles, valent plus que n'importe quelle sympathie vague, excessive et superficielle. Nous ne voulons pas être flattés: nous espérons tout simplement être un jour connus.

Il y a certains esprits d'élite qui ont une véritable curiosité intellectuelle pour la Roumanie. M. Valery Larbaud avait avoué un jour son désir d'apprendre le roumain, afin de lire les grandes œuvres de notre littérature. M. Benjamin Crémieux lui aussi déclarait vouloir faire un long séjour chez nous, pour étudier notre langue, nos lettres et notre art. C'est le seul moyen qui puisse établir entre nous et les pays de l'Occident un contact direct, sincère et fertile. C'est le seul moyen de mettre fin à toute cette mauvaise littérature qu'on publie à l'étranger sur la Roumanie, mauvaise même quand elle est aimable, car ce n'est pas de l'amabilité que nous attendons.

Le jour où notre poésie, nos romans, notre théâtre auront droit d'accès en Europe, la Roumanie ne sera plus le pays inconnu qu'il est à présent.

NOTĂ DESPRE POEZIA D-LUI ARGHEZI

Eu veneam de sus, tu veneai de jos, spune un vers al d-lui Tudor Arghezi.

Versul acesta mi se pare că rezumă un aspect al poeziei sale. Este una din acele deschideri subite care

ne introduc în intimitatea unei opere, o fereastră de unde peisajul interior al poeziei se lărgeşte mult dincolo de cuprinsul imediat al unui vers.

Eu veneam de sus, tu veneai de jos.
Tu soseai din vieţi, eu veneam din morţi.

Este aci redusă la expresia cea mai simplu antitetică, oscilarea argheziană între întuneric şi lumină, între moarte şi viaţă, între diavol şi înger, între sumbru şi serafic.

Ceea ce derutează şi astăzi încă pe anumiţi cititori care se apropie de opera d-lui Arghezi şi ceea ce constituie ultimele rezistenţe ale acestei opere – ultimele, dar şi cele mai tenace – este poate violenţa contrastelor ei. Între „psalmi" şi „blesteme" legătura e greu de făcut, cel puţin la prima vedere. Lirismul lor pare la poli opuşi.

Poetul marilor poeme tragice şi poetul micilor cântece de copii se împacă greu într-o singură formulă. de la delicateţa glumeaţă a „creioanelor", până la accentele de teroare din *Duhovnicească*, trecerea nu poate fi urmărită în linie dreaptă.

Undeva, pe harta sensibilităţii argheziene, este un punct de despărţire. Acolo se alege ziua şi noaptea, dar nu prin umbre ce scad progresiv şi nici prin lumini ce se ridică treptat, ci printr-o bruscă rupere de drumuri.

Există un Arghezi intim, dar există şi unul retoric. Există un Arghezi miniatural, dar există un altul ciclopic.

Vocea care cântă pentru a o adormi pe Miţura:
Doamne, fă-i bordei în soare,
Într-un colţ de ţară veche,

Nu mai 'nalt decât o floare
Şi îngust cât o ureche:

nu este vocea cumplită ce sfârşeşte *Psalmul de taină.*

Ridică-ţi din pământ urechea
în ora nopţii când te chem,
Ca să auzi, o! neuitată,
neiertătorul meu blestem.

Accentul de umor arghezian contrazice prin uşoara lui graţie laturea pe care aş numi-o „damnată" în poezia arghezianã. Colori violente, dure, fulgerătoare stau alături de nuanţe ce merg până la transparenţă.

Dacă sunt în poezia d-lui Arghezi mari furtuni, sunt în ea şi refugii calme. Tragicului îi răspunde mereu, parcă din alte zone ale sufletului, un ecou de badinerie şi de joc.

Imprecaţii lirice, încruntări severe, retorisme patetice – tot ce este impetuos în lirica arghezianã, tot ce este dramatic îşi găseşte replica într-o poezie de miniaturi, de pastel, de cântec de leagăn. Este odihna sentimentelor de pe culme. Este regiunea de „jos" a poeziei sale.

Până cunoşti în întregul ei opera d-lui Arghezi, dubla d-sale calitate de pamfletar şi de poet pare paradoxală. Ce legi de echilibru psihologic, ce legi de compensare intimă fac dintr-un mare liric un mare polemist? Prin ce secret joc al creaţiei, versul său e destinat *când să 'mbie, când să 'njure*?

Întrebarea se pune nu numai pentru poetul nostru, dar pentru orice mare liric. Ea îl priveşte şi pe

Eminescu, a cărui înclinare spre satiră cred că n-a mirat îndeajuns pe criticii săi. De la înălţimea *Luceafărului*, prin ce schimbare de regiune lirică versul poate coborî până la *„bulgăroii cu ceafa groasă"*? Ce straniu drum duce poezia de la melancoliile ei siderale la invectivă?

Întrebarea devine cu atât mai turburătoare, cu cât se verifică mai des. Victor Hugo n-a fost numai cel mai mare poet liric al Franţei din veacul trecut, dar şi cel mai furtunos pamfletar al ei. Paul Louis Courier e un sceptic blând, faţă de acest Victor Hugo, a cărui voce de leu rănit a străbătut secolul şi l-a cutremurat aşa de rău, încât şi astăzi mai sunt ziduri care tremură de ecourile sale încă nestinse.

Literatura ridică puţine chestiuni mai dificile şi mai ciudate, decât această chestiune a raporturilor dintre lirică şi pamflet.

Să nu fie una şi cealaltă decât feţele opuse ale aceluiaşi fenomen, expresia dublă a aceleiaşi sensibilităţi, „polul pozitiv" şi „polul negativ" al aceleiaşi tensiuni spirituale? Să nu fie decât regiunea de „sus" şi regiunea de „jos" ale aceluiaşi act creator?

Nu aş vrea să reiau aici în această notă, dedicată doar câtorva reflexii răzleţe, grupate în jurul unui vers ce-mi serveşte de pretext, nu aş vrea – zic – să reiau aci întrebarea asupra aptitudinii sau inaptitudinii d-lui Arghezi pentru roman. Întrebarea e delicată şi mi se pare că e singura la care marele poet devine susceptibil.

Dar dacă d. T. Arghezi nu este în „romanele" sale un creator epic – şi hotărât aceasta nu este – e poate tocmai pentru că d-sa nu reţine din spectacolul

vieţii decât aspectele ei extreme: cele de sus şi cele de jos. Nu cunoaşte situaţii medii şi nici momente sufleteşti medii. Sensibilitatea sa de scriitor trece Uşor de la serafic la abject[1]. Într-un sens sau într-altul, d-sa şarjează totdeauna – şi când nu o face spre lauda îngerilor, o face spre bucuria Satanei, şi într-un caz şi în celălalt, cu o forţă verbală care este, când solemnă, când incisivă, după cum adoră sau detestă.

Condiţia romancierului adevărat este poate mediocră, în comparaţie cu libertăţile extreme ale unui spirit liric. Cât trebuie să dispreţuiască un poet – şi cu bună dreptate din punctul său de vedere – exerciţiile de observaţie, notaţia exactă, examenul minuţios. Toate aceste trepte de cunoaştere, el le suprimă printr-un cuvânt de foc, care merge poate şi el spre înţelegerea lucrurilor, dar pe alte drumuri.

Romanul este o literatură de şes – pentru a întrebuinţa o vorbă, care am impresia că i-ar fi plăcut lui Albert Thibaudet. Poezia şi pamfletul, dimpotrivă, sunt genuri de altitudini şi depresiuni alternate.

„*Eu veneam de sus, tu veneai de jos*". De aci vin toate personajele romanelor d-lui Arghezi: de sus sau de jos. Sunt ori figuri de anumită lumină angelică (în *Ochii Maicii Domnului* mai cu seamă), ori – în *Cimitirul Buna-Vestire* – măşti groteşti, surprinse şi fixate într-o grimasă vitriolată.

S-ar zice că romancierul Arghezi nu poate vedea decât în aureolă sau în tenebre.

De fapt însă lumina adevărată a romanului este lumina de zi, simplă, egală şi sigură. Pe aceasta, d. T. Arghezi nu o cunoaşte sau refuză a o cunoaşte.

---

[1] A şi expus-o undeva, şi, dacă nu mă înşel, în chiar aceşti termeni.

...Dar m-am îndepărtat prea mult de punctul nostru de plecare. Îngăduiţi-mi să mă întorc la versul de la care am pornit. Abuzând puţin de termenii lui, l-am putea considera drept una din cheile literaturii d-lui T. Arghezi. Este o întreagă artă poetică de descifrat în acest vers.

Dar el mai este revelator şi pentru lirica erotică argheziană, pentru drama iubirii din *Cuvinte potrivite*.

„*Eu veneam de sus, tu veneai de jos*" – este un vers care ridică între poet şi femeie punţi de netrecut, distanţe spirituale ce nu vor fi niciodată străbătute, o singurătate orgolioasă pe care iubirea nu va putea să o suprime. Acest „*eu veneam de sus*" este un strigăt de orgoliu, chiar dacă e un strigăt de suferinţă. E încă o dată, o dramă de luceafăr. E sentimentul major, viril, mândru că în iubire sunt anumite trepte de coborât. E sentimentul de renunţare şi de cădere pe care o conştiinţă de mascul o păstrează ca pe o rană în iubire – chiar când această iubire i se pare a fi însăşi raţiunea lui de a trăi. Nici o femeie, nici o pasiune nu va trece peste acest sumbru şi mândru cuvânt: *Eu veneam de sus!*

Sunt în poezia d-lui Arghezi câteva momente care exprimă mai puţin lapidar, şi poate cu mai puţină forţă – ba chiar cu o notă de humor melancolic, acelaşi sentiment de orgoliu:

Te cânt şi acum din depărtare
Necunoscut, ascuns şi tutelar...

Întreg poemul (*Din drum*) este scris cu această depărtare, ce nu poate ceda femeii decât un zâmbet, dar nimic din secretele sale mari.

... Fără să vreau, fragilă cititoare
A stihurilor mele bărbăteşti

Să ştiu, trecând prin timp călare
Nici cine sunt, nici cine eşti.

Tot ce e regal într-o psihologie de mascul, tot ce-l evocă pe stăpân – un stăpân care nu-şi uită amintirile „de sus" – este în anumite momente ale poeziei argheziene exprimat cu o mândrie, care abia consimte să coboare până la ironie.

Dar când acest sentiment de regalitate bărbătească nu vrea să surâdă, când dimpotrivă vrea să pedepsească; el merge până la jignire:

Femeie scumpă şi ispită moale
Povară-acum, când, vie, te-am pierdut,
De ce te zămislii atunci din lut
Şi nu-ţi lăsai pământul pentru oale?

Nu ştiu de unde păstrează poetul sentimentul acesta aspru faţă de femeie, certitudinea că între el şi ea sunt lumi despărţitoare. Ar fi exagerat să spunem că din *Biblie*? Mi se pare într-adevăr de acolo străbate până în poezia argheziană sentimentul elementar că femeia reprezintă forţele obscure ale vieţii, forţele confuze, somnoroase, vegetale, forţele de pământ.

Tu veneai de jos!

De jos, adică din acest lut, care aşteaptă să fie „zămislit", care aşteaptă să fie străbătut

...De chinul dulce dat de Dumnezeu
Care a trecut prin mine şi te umple.

Simbolul este prea citeţ în poemul *Jignire*. El este în altă parte mai puţin direct, dar drama rămâne aceeaşi – drama bărbatului care, faţă de femeie, îşi păstrează nedezlegate întrebările şi singurătatea. Iubirea pentru el va fi mereu o călcare de soartă, o abatere de la marile drumuri.

Aplec eternitatea spre tine şi rămân.

Numai aşa, cu „eternitatea plecată", numai cu această cădere, cu acest destin trădat, va afla iubirea şi va găsi femeia.

Ceea ce nu înseamnă că va pierde vreodată conştiinţa chemării sale, rămasă pentru totdeauna fără răspuns.

Dar spune-mi la crepuscul, încet, sunt fericit?

Iată o întrebare ce pluteşte dureroasă peste poezia de dragoste a d-lui Arghezi. Ea spune încă o dată drama fără sfârşit a destinelor opuse, ireconciliabile şi totuşi unul în căutarea celuilalt până dincolo de viaţă.

Eu veneam de sus, tu veneai de jos.

LA LECTURE, UN LUXE TROP CHER...

On ne sait pas encore quelles seront exactement les conséquences des grands événements monétaires, qui viennent de se passer en France. Espérons que notre économie nationale sera plutôt stimulée par les nouvelles conditions économiques européennes. De toute façon, qu'il me soit permis de considérer pour le moment la situation d'un point de vue très limité et un peu égoïste.

Je ne suis pas un homme politique, les problèmes financiers ne me disent pas grande chose et quant à l'économie, je ne m'y connais pas. Aussi une première réflexion en apprenant la dévaluation du franc français, fut d'une simplicité et d'un égoïsme parfait. Je me suis dit en lisant les journaux: „tant

mieux, je payerais moins cher mes livres et mes revues". Car en effet la situation du lecteur roumain qui achète les publications étrangères – livres ou revues – est vraiment pénible. Je pense que nulle part la lecture n'est plus chère que chez nous surtout par rapport à notre monnaie et à notre „standard" de vie.

Valery Larbaud prétend dans un de ses livres que la lecture est un „vice impuni". La formule est charmante, mais hélas! elle n'est pas exacte. Car la lecture est bien au contraire un vice très gravement puni, un vice qu'on paye cher, avec des sacrifices certains. C'est le luxe de l'intellectuel et l'intellectuel n'est pas généralement un homme riche. Le plus grand contingent de lecteurs n'est pas sans doute fourni par les banquiers, ni par les propriétaires, ni par les rentiers. Ce sont surtout les gens de condition modeste, ceux qui gagnent durement leur vie, ce sont les professeurs, les magistrats, les écrivains, les étudiants qui forment le public des bibliothèques et la clientèle des librairies. Ils ont très peu d'argent, mais la lecture est pour eux une nécessité absolue, un vice, si vous voulez, mais un vice auquel ils ne peuvent renoncer.

Depuis deux ans, le livre français était devenu, à cause du change, un objet inaccessible. À un certain moment, nous étions obligés de payer 12 lei le franc, et ce n'est qu'après une énergique campagne de presse, menée par quelques écrivains, qu'on fixa uniquement pour les livres un change moins prohibitif. Ce qui ne veut pas dire que la situation était satisfaisante. La moyenne d'un livre français revenait toujours à 180 lei, un chiffre énorme pour le budget d'un lecteur.

Mais la question devenait plus pénible encore, quand il s'agissait des revues littéraires françaises. Ici le change imposé par les libraires représentait un véritable impôt, pour ne pas dire un véritable scandale. On nous obligeait de payer 14 lei le franc – c'est-à-dire de donner 14 lei – et parfois 16! pour une revue dont lé prix était d'un franc français. On nous obligeait!... On nous oblige encore. Nous sommes simplement à la discrétion des libraires, qui nous imposent les prix les plus fantaisistes, les plus arbitraires.

Je ne sais pas à vrai dire qui sont les responsables. Je ne sais pas surtout si les libraires font ce qu'ils veulent ou s'ils se soumettent aux ordres de l'agence qui organise l'importation et la distribution des revues. Mais ce que je vois c'est que cet abus ne peut pas durer. Les autorités ont le devoir d'intervenir et de mettre un peu d'ordre dans cette sorte de monopole qu'on a institué arbitrairement et dont les frais sont supportés par les intellectuels.

Naturellement, le nouveau change du franc français amènera de toute façon une diminution des prix, mais indépendamment de ces conséquences nous attendons que le régime de l'importation des livres et des revues fasse l'objet d'un règlement spécial, afin d'empêcher à l'avenir une telle spéculation.

UN SPECTACLE TERMINÉ

Bucarest vient de perdre son plus grand succès théâtral, son spectacle le plus célèbre, son film le plus émouvant: le procès Ciulley s'est terminé.

Avec quelle jalousie professionnelle ont dû regarder nos directeurs de théâtre l'énorme public qui faisait chaque jour la queue devant les portes implacablement fermées du Palais de Justice! Avec quelle explicable fureur ont-ils dû regarder ce concurrent inattendu et dangereux, qui, sans aucune compétence technique, sans aucun talent, sans aucun effort, avait réussi de conquérir l'attention générale, la curiosité de tout le monde, l'émotion stupide mais forte de l'homme de la rue, la faveur des salons, la notoriété, la célébrité, la gloire....

Je pense à tout ce qu'on a dépensé comme énergie, comme ténacité, comme temps perdu dans ce spectacle, je pense aux larmes qu'on y a versées, aux accès d'enthousiasme qui ont tant de fois éclaté pendant la représentation – et je me demande quel serait l'événement historique qui serait capable de déchaîner la même passion.

Un homme a assassiné ou n'a pas assassiné sa maîtresse. Il l'a empoisonnée ou il ne l'a pas empoisonnée. Il suffit de ce mystère, pour qu'il devienne une vedette, pour que ses photographies soient regardées avec avidité dans toutes les maisons, pour que ses paroles soient répétées avec une sorte de crainte admirative par tout le monde. Il suffit de ce mystère pour que sa vie intime qui – abjecte ou non – n'a rien de glorieux, rien d'héroïque, hante l'imagination du public, obsède sa mémoire et sa curiosité. Eut-il été mêlé non pas à une obscure histoire de crime, mais à une grande découverte scientifique, aurait-il jamais gagné cette formidable

notoriété, aurait-il jamais abouti à émouvoir les femmes, les journaux, l'opinion publique?

Comme la gloire est facile! Et quelle immense naïveté que de la chercher autre part que dans les boudoirs un peu louches, capables de devenir un jour le sujet d'un roman feuilleton! Si l'accusé avait passé sa vie dans une bibliothèque, dans un laboratoire, s'il avait vécu pour je ne sais quelle grande recherche capitale, s'il avait conquis par son travail, par son génie, je ne sais quelle nouvelle lumière – il serait sans doute aujourd'hui encore un inconnu, un respectable inconnu.

Le public n'aime pas la vraie grandeur, mais il est très sensible à tout ce qui est douteux, louche, sale. Pourvu que l'amour s'y mêle... Je ne suis pas un moraliste de profession, mais je voudrais pouvoir m'expliquer la raison psychologique de l'énorme succès théâtral du procès Ciulley. Est-ce à cause de ses détails „dramatiques"? C'est possible, mais n'importe quelle pièce de Shakespeare est infiniment plus cruelle, plus mystérieuse, plus forte.

Je crois que ce qui flatte le goût du public dans un procès aux assises, c'est son sentiment qu'il assiste non pas à un spectacle, mais à la vie même. Il croit que les larmes qu'on y verse sont des vraies larmes, que les cris sont des vrais cris. Il a la sensation qu'on ne joue pas devant lui une comédie, mais qu'il surprend tout simplement la vie. En ceci, le public se trompe naïvement. Car nulle part le „chiqué" n'est plus théâtral, plus faux, plus violent et d'un goût si déplorable. Le cabotinage est incomparablement plus marqué aux assises qu'au

théâtre. C'est peut-être d'ailleurs la raison principale de son succès.

[LES DISQUES]

Il manque à notre vie musicale une plus grande et plus complète connaissance du disque. Nous n'avons pas encore découvert en Roumanie la valeur du phonographe – valeur éducatrice et documentaire. Tandis que les journaux et les revues de l'étranger ont une chronique spéciale consacrée à la musique enregistrée, chez nous le disque sert encore dans une phase purement commerciale. Ce n'est qu'une marchandise, laissée entièrement à la compétence, au goût et au jugement de celui qui la vend. Je n'exagère pas en disant que la musique enregistrée n'a pas dépassé chez nous l'industrie des tangos, la basse industrie des romances sentimentales et stupides. Le disque de qualité nous est inconnu. Le phonographe qui est ailleurs le serviteur le plus utile de la grande musique, l'interprète le plus juste des classiques, ne sert chez nous que la „musique légère" – qui est plutôt triviale que légère.

Une grande responsabilité revient aux maisons d'édition elles-mêmes, qui n'ont pas compris qu'une ville comme Bucarest, qui fournit un public musical appréciable comme nombre et aussi – pourquoi ne pas le dire? – comme intelligence artistique, pourrait fort bien donner une bonne clientèle pour la bonne musique enregistrée. Seulement il faudrait guider ce

public, le familiariser avec une technique qu'il ignore, lui donner la possibilité de s'orienter dans le monde immense des disques.

Une juste critique musicale, consacrée spécialement à la musique enregistrée, peut faire une sélection absolument nécessaire et donner à l'amateur désorienté des indications précises pour son choix. Une telle critique peut remplir une fonction bien plus utile que la critique des concerts – car le disque n'est pas seulement un moyen d'expression artistique, il est surtout un excellent moyen d'instruction musicale. On pourrait dire que le disque c'est le manuel de la musique. Une critique des disques aurait donc la possibilité de poser avec plus de précision technique, avec plus de sûreté, avec un plus grand appui documentaire, les problèmes de l'art musical.

Mais la négligence ou l'incompétence de ceux qui représentent en Roumanie les grandes maisons d'édition est telle qu'ils ne mettent à la disposition de la critique musicale aucun des moyens nécessaires d'informations. Non seulement ils n'envoient pas à la critique les disques imprimés (ce qui est à l'étranger un procédé de politesse élémentaire), mais ils ne se donnent pas la peine de lui communiquer au moins les catalogues courants. Ce n'est pas simplement un manque d'égards, c'est surtout une mauvaise organisation commerciale. Car le „service de presse" n'est pas une simple gentillesse: c'est en vérité le seul moyen de communiquer avec le public, de l'éclairer, de l'informer.

Les éditeurs de littérature ont toujours compris la valeur de la critique. Ils savent que le critique –

même le plus sévère, le plus exigeant, le plus âpre – est un collaborateur. Il est l'interprète d'une œuvre, il est le point de liaison entre le créateur et le public. Il entretient par ses commentaires l'intérêt du lecteur, sa passion, sa curiosité.

Pourquoi serait-il autrement pour l'amateur de musique? Pourquoi ne lui donnerait-on la possibilité d'avoir un jugement éclairé ou de connaître une préférence lucide dans ce domaine si riche de la musique enregistrée? Il est grand temps de comprendre et de faire comprendre que le phonographe marque dans l'histoire de la musique un chapitre de grande importance. Il existe une esthétique du disque, il existe un art du disque et il est regrettable que cet art soit à tel point méconnu.

*

Ce n'est pas pour la première fois que nous signalons la valeur de la musique enregistrée dans l'ensemble de la vie musicale moderne. Si nous revenons à cette question, c'est parce que nous avons récemment constaté de nouveau tout ce que le phonographe est capable de nous réserver comme surprise, comme variété de répertoire, comme qualité d'exécution.

Voyez le programme de nos postes T. S. F. pendant les deux dernières semaines. La meilleure partie, la plus fine, la plus intéressante revient au disque.

Nous avons eu par exemple l'excellente surprise d'entendre cette semaine (mercredi le 30 septembre) les Tableaux d'une exposition *de Moussorgski, dans la transcription pour l'orchestre*

de Maurice Ravel. Nous ne connaissions pas la version de Ravel et ce fut une grande joie de suivre les motifs du piano, amplifiés dans une construction symphonique qui – tout en ne trahissant pas l'œuvre initiale – lui donne de nouvelles proportions. Un alliage Moussorgski-Ravel, peut-on imaginer une formule musicale plus difficile, plus étrange? L'expérience est d'un extrême intérêt. Rarement l'amateur de musique a une occasion plus digne de méditer aux secrets de cet art, à l'esprit des deux styles différents, à la ligne mystérieuse qui peut relier deux sensibilités, deux inspirations, deux techniques si éloignées l'une de l'autre.

C'est toujours grâce au phonographe que le poste Radio Bucarest put diffuser la semaine passée un admirable Tristan et Isolde, *admirablement chanté, admirablement dirigé par Karl Elmendorff et admirablement enregistré. Les voix, l'orchestre, les cuivres, les cordes, tout était de premier ordre et il fallait être bien difficile pour remarquer certain timbre métallique, qui trahissait de temps en temps la présence du phonographe.*

Il ne faut évidemment pas exagérer. Un disque n'est quand même qu'un disque et rien ne peut remplacer la chaleur vivante d'un concert qu'on écoute dans une salle, rien ne peut remplacer cet inimitable accent humain que la présence directe de l'orchestre vous communique et qu'on ne retrouve jamais dans un disque – si parfait qu'il soit.

Mais ne préférez-vous pas à un concert médiocre, dirigé sans inspiration véritable, exécuté sans finesse, ne préférez-vous pas un bon disque où

on sent encore le souffle d'un Bruno Walter, la touche d'un Arthur Rubinstein, l'archet d'un Huberman?

On nous a donné un soir, à notre poste de radio, un concert fait uniquement des œuvres enregistrées sous la direction musicale de Toscanini. Ce fut une des meilleures soirées de la Radio Bucarest. Quelle finesse minutieuse dans la Symphonie en ré majeur *de Haydn sous la baguette de Toscanini! Nous nous sommes demandés si le souvenir de l'orchestre berlinois, qui joua au mois de mai à l'Athénée Roumain, sous la direction de M. Abendroth, la même symphonie, n'était pas dépassé par ce simple enregistrement, d'une perfection si naturelle, si pleine d'aisance et de grâce. Et puis ce fut le tour de Wagner (un fragment du* Crépuscule des dieux*) comme s'il fallait indiquer combien le phonographe est capable de nous transporter d'un monde musical à un autre monde musical absolument différent.*

UN JEUNE THÉÂTRE

Une jeune troupe de théâtre, formée uniquement par des jeunes acteurs, des jeunes débutants, qui font leurs premiers pas sur la scène, vient d'ouvrir dans une salle très modèle, un petit théâtre très courageux. Il porte un nom juvénile et prétentieux, qui nous est pourtant sympathique, justement à cause de sa courageuse naïveté: „La Renaissance".

Je ne vous parlerai pas du spectacle que j'y ai vu, ni de sa valeur, ni de ses défauts. Ceci est une

question qui regarde la chronique théâtrale. Mais je veux signaler tout ce qu'il y a d'émouvant dans l'effort de ces jeunes acteurs qui luttent avec l'indifférence du public, avec leur manque de notoriété, avec leur manque d'expérience, enfin avec toutes les difficultés d'un début, dont la seule richesse est son propre enthousiasme. C'est un exemple d'initiative, de foi et d'énergie, dans ce temps où règne le découragement et la lassitude.

Au théâtre, comme partout, les jeunes trouvent difficilement aujourd'hui la possibilité de travailler. Toutes les places sont prises par ceux qui ont eu la chance de venir il y a dix ans, quand il n'y avait pas encore une si forte crise et quand la volonté de travailler suffisait pour mettre en valeur une vocation réelle, un talent certain, une qualité personnelle. Maintenant tout cela est inutile. Intelligent ou non, capable ou non, ayant ou n'ayant pas des dons remarquables, le jeune homme qui fait les premiers pas dans la vie trouvera devant lui le même accueil hostile, les mêmes portes fermées, la même résistance implacable.

Le désespoir n'est pas une solution. Les jeunes acteurs, qui se sont groupés – Dieu sait avec quels sacrifices – autour de ce petit théâtre de la „Renaissance", le savent. Ils n'ont pas voulu céder devant la vie et devant l'art, sans avoir engagé d'abord un combat.

Ne trouvez-vous pas qu'il y a vraiment quelque chose d'émouvant dans cette jeune équipe qui dans une petite salle obscure veut de toutes ses forces réaliser un théâtre d'art? La salle est incommode, les décors sont pauvres, les acteurs sont encore timides, mais ce n'est

pas le confort, ce n'est pas la richesse et ce n'est pas non plus la fatuité qui font un succès d'art.

N'est-il pas troublant de constater que tout ce qu'on a fait d'essentiel dans le théâtre français par exemple a été réalisé dans des petites salles obscures, inconfortables, dans des pauvres théâtres, sur des pauvres scènes? Le théâtre de Charles Dullin est d'une modestie qui vous fait pitié. Le Théâtre des Arts, où les Pitoëff connurent tant de magnifiques soirées, est une salle pitoyable. Que dire enfin du vieux et glorieux Théâtre de l'Œuvre, qui est plus laid et plus petit que n'importe quelle salle de cinéma de n'importe quel triste quartier, ce qui ne l'a jamais empêché d'abriter les plus nobles expériences d'art théâtral.

Par contre, dans le plus élégant théâtre qu'on ait jamais construit, le splendide Théâtre Pigalle, on n'a rien donné de grand, rien de valable, et tout ce qu'on y a entrepris a échoué lamentablement. C'est la victoire, la consolatrice victoire, de l'esprit contre l'argent, de la foi contre la richesse, de l'enthousiasme contre le scepticisme blasé. Il y a trop d'affaires dans le théâtre pour que le courage de ces quelques jeunes acteurs qui commencent leur travail, uniquement pour la joie de jouer, ne force pas notre sympathie,

LE CONTRAT D'ÉDITION

Je poursuis avec un grand intérêt la discussion si animée, si vivante, si passionnée, que le projet du

gouvernement français, concernant la propriété littéraire, a provoquée en France. Tous les journaux, toutes les revues en parlent.

Le projet n'a pas encore été présenté à la Chambre et il ne sera probablement voté que bien plus tard, car la politique a pour le moment d'autres soucis, plus pressants, pour ne pas dire plus graves, mais ceci n'empêche pas la discussion. Les éditeurs sont alarmés, les écrivains sont inquiets, on écrit des articles, on fait des enquêtes, on donne des interviews. C'est que le „projet Zay" est plein d'innovations courageuses dans un domaine qui est resté longtemps réglé par l'habitude, par le hasard et par l'abus.

Les écrivains ont toujours demandé dans leurs congrès professionnels une réforme juridique du régime de la propriété littéraire, si mal définie, si mal défendue dans l'actuel état des choses. La propriété littéraire est une notion délicate qui ne peut former l'objet d'une loi que sous la condition d'une attention minutieuse pour chaque détail. Légiférer veut dire généraliser. Or, il est difficile de généraliser dans le domaine de l'esprit et de l'art, où ce qui compte en premier lieu ce sont les valeurs individuelles. Toutefois, on ne peut oublier que le travail littéraire est lui aussi un travail et que ses conditions matérielles doivent être organisées sur une base juridique.

Les discussions et les polémiques provoquées par le „projet Zay" prouvent la difficulté du problème, mais surtout son importance. Si une réforme est nécessaire en France, où le travail

littéraire s'est quand même forgé avec le temps un régime plus ou moins stable, plus ou moins sûr, combien plus nécessaire serait une telle réforme chez nous, où le contrat d'édition ne représente autre chose, dans la plupart des cas, que le bon vouloir de l'éditeur, tout puissant devant l'auteur désarmé. Il y a tant de questions matérielles qui attendent depuis longtemps une solution juste et qui pour le moment ne sont résolues que par l'abus ou par la gentillesse de l'éditeur. Il y a par exemple la question du contrôle du tirage. Un auteur n'a jamais la possibilité de se convaincre que son éditeur n'a pas tiré et n'a pas mis en vente un nombre d'exemplaires supérieur au nombre convenu. Le contrôle nul. Personne ne l'exerce, personne n'a pas surtout la possibilité pratique de l'exercer.

Il y a en second lieu le problème des droits d'auteur. Est-il possible que le libraire ait sur chaque volume un pourcentage presque deux fois supérieur au pourcentage de l'auteur? Est-il possible qu'on achète aux jeunes auteurs – naïvement déroutés par la perspective magique d'être imprimés – est-il possible qu'on leur achète leurs œuvres avec des sommes ridicules, payées une fois pour toutes? Une loi systématique du contrat d'édition devrait rendre impossible un tel abus.

Il y a troisièmement la question des règlements des comptes qui permet aujourd'hui aux éditeurs de refuser indéfiniment le payement des droits d'auteur, sous le prétexte que les livres se trouvent chez les libraires et qu'ils y restent invendus. Comme l'écrivain ne peut naturellement contrôler les dépôts

de toutes les librairies, il est forcé de se soumettre à cet argument si commode et si vague de l'éditeur.

La Société roumaine des gens de lettres a plusieurs fois discuté, dans ses assemblées générales, toutes ces questions. Mais discuter ne suffit pas. Il vaut mieux faire des propositions pratiques et d'établir par exemple un projet de loi, que la Société pourrait fort bien proposer au gouvernement. Avec l'expérience professionnelle de ses propres membres, la Société serait sans doute compétente de résoudre l'ensemble du problème. M. César Petresco, le nouveau secrétaire général du Ministère des Arts, lui-même écrivain actif, qui connaît profondément les nécessités matérielles du métier littéraire, pourrait être l'agent de liaison le plus indiqué entre le gouvernement et les écrivains.

LE RÉCITAL MILSTEIN

Le récital de violon donné mercredi soir par M. Milstein à la salle Vox commence une nouvelle saison musicale et il la commence d'une manière qui permet tous les espoirs. C'est un admirable début de saison artistique, c'est un „lever de rideau" excellent qui nous fait attendre avec joie – et aussi avec un peu de crainte – la suite.

Avec joie, car, fatigués de ces trop longues vacances musicales qui viennent de finir, nous revenons dans les salles de concert pour y retrouver la compagnie de Bach, de Beethoven et de Mozart, ce

qui est une grande consolation, pour ne pas dire la seule, dans ce temps si agité, si plein d'inquiétude. Avec un peu de crainte aussi, car chez nous, tout commence avec des belles promesses, qui seront abandonnées plus tard, par paresse, par lassitude ou par indifférence. Espérons quand même que la saison musicale, qu'on vient d'ouvrir mercredi soir, sera digne de son admirable début.

*

M. Milstein est un artiste qui ne réserve à son auditeur aucune surprise. La perfection ne surprend jamais. Elle est simple, naturelle, égale à elle-même.

Nous pouvions fort bien réimprimer la chronique que nous avions écrite l'année passée, lors du second passage de l'artiste à Bucarest, sans y rien ajouter. Quand on connaît la manière de ce violoniste, quand on a essayé une fois de définir la qualité musicale de son archet et d'expliquer le secret intime de son art, on est certain d'avoir exprimé une valeur constante, ferme et stable. Milstein est un classique du violon. La pureté de son style, l'équilibre de son esprit musical, la sûreté de sa technique lui donnent une objectivité, une maîtrise vraiment classiques. Une impression de froideur peut dérouter au premier moment l'auditeur. Mais ce n'est pas de la froideur: c'est plutôt de la clarté, c'est de la simplicité d'expression (simplicité savante, réalisée par une complexité technique, que l'artiste a l'élégance et la modestie de ne pas souligner, comme si elle était parfaitement naturelle). Aucune facilité dans son jeu, aucune intention d'éblouir, une permanente volonté de ne pas „appuyer", de ne pas

spéculer les effets, de ne pas flatter le goût du public pour les „tours de force".

Grand virtuose sans doute, mais un virtuose qui dépasse sa virtuosité, qui n'en fait pas un but, qui ne lui donne une autre valeur que celle d'exprimer avec aisance et précision l'esprit de l'œuvre musicale. Son violon est un instrument remarquable par la qualité du ton, par l'ampleur et la richesse nuancée du son. Noble instrument, aux cordes sensibles, d'une finesse minutieuse et en même temps d'une force et d'une ampleur orchestrale! Il y a en effet des moments où on dirait que ce n'est pas un seul violon qui joue, mais un petit orchestre de chambre d'une cohésion idéale. C'est surtout dans la Chaconne *de Bach pour violon seul que la grande classe de Milstein nous sembla mercredi soir, évidente. La voix grave du violon avait une plénitude d'orgue, une puissance et une maîtrise à la fois solennelle et simple.*

Nous parlions plus haut d'une certaine „froideur" de l'artiste. Cette „froideur" convient admirablement à l'interprétation de Bach. Milstein joue du Bach avec une sérénité objective, qui n'est jamais rigide, qui ne manque jamais de souplesse, mais qui garde cette clarté analytique si nécessaire au grand maître allemand et à l'exécution de ses œuvres. Cette manière de jouer convient peut-être moins à Beethoven. Elle semble manquer parfois de ce souffle pathétique qu'un poète du violon, comme Georges Enesco, possède toujours quand il joue du Beethoven. Milstein est plus calme, plus lucide, plus serein, ce qui rend son interprétation moins tragique

et, peut-être, moins beethovénienne. Beethoven entraîne d'habitude l'exécutant. Il lui donne une ferveur, un élan, un lyrisme musical auquel il est difficile de résister. C'est de cette manière qu'un Kempff au piano, un Enesco au violon, un Cassado au violoncelle jouent du Beethoven.

Par contre, Milstein (et, comme lui, Backhaus ou Gieseking au piano, Piatigorsky au violoncelle) ne se laisse pas „entraîné". Il garde encore et toujours cette belle maîtrise objective qui fait de lui non pas un „interprète", mais plutôt un „exécutant", un exécutant idéal qui s'est défendu à lui même d'ajouter quelque chose au texte ou aux indications – pour lui rigoureuses et absolues – de l'auteur.

Il ne s'agit pas de préférer une manière ou l'autre. Comment choisir entre deux styles d'exécution musicale, également défendus par le grand talent de deux interprètes différents? Tout ce qu'on peut faire c'est d'accepter et de comprendre les deux – et d'aimer ce qu'il y a de profond dans leur différence.

La Sonate en sol majeur *de Beethoven, qui figurait au programme du récital, fut jouée avec une perfection rigoureuse, mais aussi avec une délicatesse de filigrane. Il faudrait imprimer cette exécution afin de pouvoir la conserver sur un disque de phonographe, comme un exemple d'exactitude et de finesse.*

Ce qui donne une valeur exceptionnelle à cette exécution, ce fut aussi l'accompagnement du pianiste Mittmann, le collaborateur personnel de M. Milstein. Nous l'avons dit, je crois, l'année passée dans notre

chronique et il nous est agréable de pouvoir le répéter: la collaboration de ces deux artistes nous sert un exemple remarquable de musique de chambre. Il y a entre le piano et le violon une cohésion si intime, une compréhension si organique, que la notion d',,accompagnement" devient insuffisante. Nous serions contents de pouvoir écouter un jour M. Mittmann dans un récital personnel, sans désirer pourtant qu'il quitte jamais l'illustre association artistique dont il fait partie.

*Le récital de mercredi commença avec une sonate de Vivaldi (en la majeur) – de sorte que la première partie du programme fut réservée aux classiques. Nous avons moins aimé la seconde partie du programme, qui réunissait Smetana (*De mon pays*), Rimski-Korsakov (un air transcrit pour violon par M. Milstein) et Wieniawski (*Concerto en re mineur*). Ce fut le département slave du programme et il ne fut pas du meilleur choix possible. Évidemment, on écoute toujours, avec beaucoup de joie, un violoniste comme Milstein mais, puisque l'occasion de l'entendre est si rare, on aimerait mieux que ce soit dans un répertoire plus sévère. En supplément, M. Milstein nous donna une pièce de Debussy et l'inévitable* Vol du bourdon *de Korsakov, morceau qui paraît avoir été écrit uniquement pour les suppléments – ce qui ne l'empêche d'ailleurs pas d'être délicieux.*

*

Un dernier mot, qui n'est pas pour M. Milstein, mais pour l'impresario du concert. Il n'est pas admissible qu'un récital d'une telle qualité soit donné

dans une salle si impropre pour la musique. Ne parlons pas de l'acoustique, qui est détestable. Mais parlons des portes qui grincent, des chaises qui craquent. Et parlons surtout du personnel de service, qui ne sait pas parler, qui ne sait pas se taire, qui ne sait pas marcher, qui ne sait pas se tenir tranquille, qui ne sait pas vous offrir un programme, qui ne sait pas vous changer la monnaie et qui réussit facilement de vous empoisonner la soirée. Espérons que c'est le dernier concert qu'on donne dans cette salle.

MILSTEIN ET L'ORCHESTRE RADIO. PAUL BREISACH

Nous avons été obligés d'écouter à la radio le concert que M. Milstein donna dimanche matin à l'Athénée Roumain et qui fut par hasard diffusé par nos deux postes de T. S. F. Les organisateurs du concert ont estimé qu'ils n'avaient aucune obligation envers la presse et qu'il valait mieux vendre toutes les places, sans réserver les quelques fauteuils qui appartiennent d'habitude à la critique musicale. Sans doute il ne faut pas rendre M. Milstein responsable de cette économie sordide et il ne faut pas lui reprocher cette impolitesse, cette grossièreté qui, nous en sommes certains, lui est absolument inconnue. Mais il faudrait qu'il sache la façon dont les organisateurs de ses concerts exploitent sa renommée.

D'ailleurs, il s'en est probablement aperçu, car ce ne fut pas le seul accident du concert de dimanche,

qui enregistra un autre accident beaucoup plus grave. Cet accident fut l'accompagnement malheureux de l'Orchestre Radio, sous la direction de M. Paul Breisach.

Nous n'avons pas vu M. Breisach au travail. Invités d'assister à la répétition générale du concert, répétition qui eut lieu samedi soir, nous n'avons pas accepté cette solution commode et impolie, qui était une manière originale de nous refuser le lendemain l'accès au concert. Il est possible que M. Breisach soit un bon dirigeur mais le concert qu'il dirigea dimanche matin fut mauvais au possible.

L'admirable violon de Milstein luttait héroïquement avec le bruit violent de l'orchestre et il en est sorti plusieurs fois vaincu. On jouait mécaniquement, avec un manque d'expression, avec un manque de relief, avec une partiture totale. „Accompagner" est un art spécial, fait d'intelligence, de soumission et d'ordre, un art nuancé, qui demande une grande souplesse et une certaine modestie. M. Milstein, qui est habitué à l'accompagnement plein de sensibilité et de compréhension du pianiste Mittmann, dut souffrir plus que nous du bruit confus dirigé par M. Breisach.

Nous répétons: nous ne savons pas si la faute est au dirigeur ou à l'orchestre. Il est difficile de le préciser quand on écoute un concert à la radio. Mais ce que nous savons c'est que le concert fut raté. Entièrement raté? Sans doute non. Dès que le violon du soliste réussissait de se faire entendre, dès que l'orchestre se taisait et rendait sa liberté à l'instrument de M. Milstein, on reconnaissait sans

difficulté la noblesse de son ton, la sûreté parfaite de son archet.

Nous avons longuement parlé sur l'art de M. Milstein dans notre chronique précédente et nous n'avons pas l'intention de nous répéter. Il joua dimanche matin un concert brandebourgeois de Jean Sebastien Bach – et nous avons déjà dit la semaine passée les motifs pour lesquels nous estimons Milstein un interprète éminent de Bach. Il joua également le Concerto en mi mineur *pour violon et orchestre de Mendelssohn et celui en la mineur de Dvořák – les deux avec un sens musical parfait qui rachète en quelque sorte cette froideur classique du jeu de Milstein.*

Qu'il nous soit permis de revenir et d'insister un peu sur le cas de l'Orchestre Radio. N'oublions pas que c'est quand même la seule institution musicale qui travaille régulièrement, qui ne prend pas les longues vacances si commodes et si paresseuses de notre respectable „Philharmonique", et qui nous offre chaque semaine, chaque mardi, un concert symphonique.

Ceci ne veut pas dire qu'il faut exagérer ses mérites. L'Orchestre Radio est un ensemble franchement défectueux. Il serait peut-être plus juste de dire que ce n'est pas un ensemble. Le concert de dimanche matin l'a largement prouvé. Manque de cohésion, manque de discipline. Mais aussi ce fut une des plus mauvaises auditions que nous lui devons. Car il est juste de reconnaître, l'Orchestre Radio réussit parfois de s'acquitter bien mieux de sa tâche.

Sans faire rien d'extraordinaire, rien de remarquable, sans jamais dépasser – ni même dans ses meilleurs moments – une exécution correcte, l'orchestre symphonique du poste Bucarest nous donne parfois des auditions acceptables, mais ceci seulement quand il est dirigé par une baguette qui lui est familière, qu'il connaît, qu'il a déjà l'habitude de suivre et qui ne fait pas l'imprudence de lui imposer des exigences déplacées. M. Breisach eut-il dimanche matin des telles exigences? Nous ne savons pas, mais s'il les a eues, il a eu tort et l'orchestre lui répondit par un beau vacarme.

Par contre, le même Orchestre Radio nous donna deux jours plus tard – c'est-à-dire dans le cadre de son concert ordinaire de mardi soir – une audition musicale agréable, dont les défauts ne furent quand même pas criants. C'est que mardi soir la baguette revint à M. Georges Georgesco, qui connaissait les possibilités de cet orchestre et eut donc la sagesse de ne pas vouloir les forcer. Il nous donna donc une soirée musicale quelconque, si vous voulez, mais sympathique par sa modestie. Nous entendîmes avec un réel plaisir la Symphonie en ré mineur *de Schumann et le* Concerto en mi bémol pour piano et orchestre *[de Liszt], joué au piano par Mme Sylvie Sherbesco, dont nous avons eu déjà je crois l'occasion de remarquer, dans nos chroniques, le talent.*

J'avoue ne pas avoir eu le courage d'écouter la seconde partie du programme, où figurait un poème symphonique de Richard Strauss, car il n'était pas difficile de s'imaginer ce qu'une telle œuvre peut

devenir dans des conditions d'interprétation si difficiles.

Comme vous voyez – bien que nous soyons dans la seconde moitié du mois d'octobre –, notre ressource musicale principale reste toujours la Radio. Et si le poste de Bucarest ne nous comble pas, il y a sur la carte radiophonique de l'Europe d'autres postes plus généreux.

Nous avons par exemple écouté hier soir, de Varsovie, un admirable concert symphonique, qui débuta avec une Symphonie en sol mineur *de Mozart et qui continua avec le* Concerto pour violon et orchestre *de Beethoven, magistralement joué par Joseph Szigeti, le grand violoniste polonais. Ce fut une belle soirée, qui nous consola de nos déceptions bucarestoises. Mais n'est-il pas grand temps que la saison, la vraie saison musicale, commence?*

UN ACTEUR VIENNOIS À BUCAREST

Il est curieux de remarquer l'influence énorme que le théâtre viennois a sur notre propre activité théâtrale. On joue difficilement chez nous une pièce si elle n'a pas été d'abord représentée à Vienne. Même les pièces françaises, même les pièces anglaises doivent faire un séjour préalable en Autriche et c'est presque seulement à cette condition qu'elles ont la chance ou la malchance d'être découvertes par nos directeurs de théâtre.

On joue actuellement à Bucarest une pièce anglaise de Mlle Dodie Smith et une comédie française de M. André Birabeau. Mais l'une ne nous vient pas de Londres et l'autre ne nous vient pas de Paris. Nous les avons simplement importées de Vienne, où elles tenaient l'affiché depuis quelque temps, et nous les avons importées avec leurs titres et avec toutes les modifications imposées par les traducteurs viennois.

Nous n'exagérons pas en disant que la moitié du répertoire de nos théâtres est constitué par les succès viennois. C'est la méthode la plus simple, la plus commode et la moins responsable de faire un répertoire. Au théâtre, comme partout, on a l'horreur des responsabilités. Je faisais cette remarque samedi soir en assistant au spectacle donné par la troupe Hans Moser au Théâtre „Regina Maria". Je me demandais quelle peut être la cause, l'explication de l'énorme prestige du théâtre viennois qui nous a imposé jusqu'ici quelques bonnes pièces, mais aussi un appréciable nombre d'œuvres médiocres. Et j'ai trouvé réponse en regardant cet étonnant acteur qui jouait samedi soir dans un ensemble franchement mauvais, ce qui ne l'empêchait pas de nous offrir une belle leçon de composition, de style et de jeu. C'est sans doute grâce à ses grands acteurs que Vienne réussit de rendre intéressante n'importe quelle pièce et d'en faire un succès artistique.

La comédie représentée samedi soir était une farce assez naïve, bâtie sur une idée comique assez vieille et que Tristan Bernard avait autrefois utilisée dans une petite pièce de sa jeunesse, bien plus fine et

plus spirituelle que les trois actes de son camarade viennois joués par M. Hans Moser.

Mais ceci n'a presque pas d'importance. M. Moser est un artiste capable d'exprimer beaucoup plus que son auteur. Il possède une science scénique extraordinaire, un art minutieux du geste, de la voix, de la tenue, de la parole et du silence. Quand il se tait, quand il écoute ses partenaires, quand il s'efface, quand il reste immobile, il continue toujours d'exprimer quelque chose par sa seule présence et même par son absence. D'un héros comique assez facile, il sait faire un type émouvant, d'une certaine profondeur d'émotion, d'une certaine qualité de sensibilité.

Nous n'avons qu'un seul regret: c'est que M. Hans Moser soit venu chez nous entouré d'une troupe absolument écrasée par un tel partenaire. On voyait bien l'improvisation, le manque de cohésion intime du spectacle. M. Moser a été précédé à Bucarest par une autre troupe viennoise, celle de Mme Lilly Darvas et de M. Hans Jaray, et ce fut un des meilleurs ensembles que nous ayons connus.

Sans pouvoir effacer ce souvenir qui mettait sa troupe en infériorité, M. Hans Moser nous convainquit de son talent personnel vraiment remarquable. Un tel acteur peut à lui seul assurer le succès d'un spectacle.

ENESCO

Nous parlerons naturellement dans notre chronique musicale de demain du concert que

Georges Enesco dirigea dimanche matin, en faisant de la sorte sa rentrée à Bucarest après une longue absence. Ce concert fut une émouvante fête artistique, une noble leçon musicale, un magnifique don que le maître voulut bien nous faire.

Il est grand temps que nous nous demandions ce que nous pouvons faire à notre tour pour lui. Nous ne pouvons pas grande chose évidemment, car au sommet de sa vie, de son art et de sa gloire, Georges Enesco n'a plus rien à attendre et rien à demander. Mais il nous reste le droit de l'aimer et le devoir de le lui faire savoir. Il nous reste l'orgueil de reconnaître en lui la plus pure, la plus noble expression de la sensibilité roumaine, la plus complexe expression du génie créateur de la nation.

Dans ce temps troublé par tant de fausses gloires, dans ce temps qui a depuis longtemps perdu la conscience des justes valeurs, remplacées par les grandes impostures, la simplicité de Georges Enesco, son silence, sa solitude, sa grave et fière solitude, sont un exemple de dignité humaine. Tous ceux qui l'ont applaudi dimanche matin, avec tant d'émotion, avec tant de ferveur, saluaient en lui non seulement l'artiste, mais aussi l'homme dont la vie représente le génie sous la forme la plus modeste, la plus probe et la plus simple.

Personne ne pourra dire la dévotion avec laquelle l'apparition de Georges Enesco au pupitre fut acclamée. Mais combien étions-nous dans la salle de l'Athénée Roumain? Combien avons-nous eu la chance de nous y trouver? Or il faut que Georges Enesco sache que la reconnaissance de son pays,

pour tout ce qu'il a créé, pour tout ce qu'il a accompli, pour tout ce qu'il a rendu possible par son exemple vivant, cette reconnaissance dépasse infiniment l'admiration de quelques centaines ou de quelques milliers d'auditeurs ou d'amateurs. Il faut qu'il sache que sa gloire touche tous les Roumains, qu'ils en sont fiers et qu'ils lui en sont à jamais reconnaissants.

Puisque Georges Enesco est parmi nous, ne perdons pas l'occasion de lui témoigner d'une façon unique notre dévouement et de donner à ce témoignage une signification nationale. Hier, Enesco était à Paris, où il surveillait la première de son chef-d'œuvre Œdipe. *Demain il sera à New York où il dirigera avec un prestige infini le plus grand orchestre du monde. Mais aujourd'hui il est ici et il ne faut pas le laisser partir, avant de lui avoir dit, d'une voix unanime, les sentiments de gratitude du pays entier.*

La Société des compositeurs roumains a pris l'initiative d'une fête solennelle en honneur d'Enesco. Cette initiative doit grouper toutes nos organisations intellectuelles et artistiques afin de donner à cette fête l'ampleur d'un événement vraiment national. Le Ministère des beaux-arts, le Ministère de l'instruction publique, l'Académie, les universités, la Société des gens de lettres, la Société des auteurs dramatiques, l'Association des critiques – toutes nos institutions d'art, de littérature ou de musique ont le devoir d'être présentes.

Georges Enesco voudra sans doute se dérober. Sa modestie, sa discrétion le conseilleront de le faire.

Mais il ne pourra pas nous refuser la grande joie de lui dire tout ce qu'il est pour nous et pour notre pays.

PREMIER CONCERT SYMPHONIQUE DIRIGÉ PAR GEORGES ENESCO

La saison musicale qui vient de commencer appartient sans doute à Georges Enesco. Il la domine d'une façon absolue. Nous ne savons pas ce que cette saison nous réserve comme surprises ou comme déceptions, mais les dix concerts que Georges Enesco nous offre nous consolent d'avance de toute la médiocrité habituelle de notre vie musicale. Dix concerts Enesco sont un événement artistique d'une richesse unique.

Quatre concerts symphoniques et six séances de musique de chambre – voilà de quoi remplir toute une saison musicale qui restera longtemps marquée par le souvenir d'un tel animateur. Ce n'est pas seulement une série de concerts que Georges Enesco nous donne. C'est une véritable école d'éducation musicale à laquelle il nous invite, avec la généreuse simplicité qu'on lui connaît. De cette école – admirable par la variété de son programme, par la noblesse de son style, par la sévérité du répertoire – nous sortirons tous – musiciens ou simples auditeurs – mieux renseignés sur cet art qu'on aime chez nous si mal et qu'on connaît si peu.

Par sa seule présence Georges Enesco apporte et impose le respect de l'art, une haute conscience

des valeurs, une grande discipline du travail. Ce sont, il me semble, les trois choses qui manquent le plus douloureusement à notre vie musicale. Grand artiste, Enesco est également un grand éducateur.

Sa vocation de dirigeur répond peut-être non seulement à une nécessité d'expression personnelle, mais aussi à un certain besoin d'imposer aux autres une technique de travail, de leur transmettre une discipline de l'art. Le dirigeur est un professeur. Son rôle est d'enseigner. Quand un Georges Enesco prend la baguette, on a la certitude qu'on se trouve devant un maître. Jamais sensibilité artistique ne fut servie d'une si calme, d'une si puissante maîtrise. Enesco est à la fois un émouvant poète de la baguette et un parfait technicien. Il nous fait vivre pleinement la musique (parce qu'il la vit lui-même), mais ceci ne l'empêche pas de contrôler avec une permanente rigueur tous les détails de l'orchestre, chaque instrument, chaque exécutant. Son élan est égal à sa vigilance, son lyrisme égal à sa précision.

Travailler sous une telle direction ce serait un honneur et une chance pour n'importe quel orchestre du monde, si grand et si réputé qu'il soit. Mais quand il advient une telle chance à un orchestre d'une qualité si inégale, d'une discipline si incertaine, que celle de notre orchestre philharmonique, la baguette de Georges Enesco prend une valeur éducatrice extraordinaire.

Dans une interview accordée à un de nos journaux d'information, le maître a exprimé son désir de travailler pendant six mois avec la Philharmonique de Bucarest. Se rend-on compte de

l'importance capitale qu'une telle expérience aurait pour cet orchestre? La Philharmonique ne manque pas de musiciens individuellement doués. Mais ce qui lui manque c'est une cohésion d'ensemble, c'est une liaison organique, intime, profonde, minutieuse. Il lui manque cet esprit de corps, qui est la définition même d'un orchestre. Un long travail sous la surveillance directe de Georges Enesco serait seul capable de donner une âme à cette machine musicale qui est depuis longtemps la victime de sa propre inertie.

Qu'on se souvient de l'excellente forme que la Philharmonique avait gagnée il y a quelques années, après avoir longuement travaillé pendant toute une saison avec le dirigeur Hermann Scherchen.

Les possibilités artistiques d'un orchestre sont avant tout une question de direction, d'orientation. On l'a bien vu dimanche matin, à l'Athénée Roumain, quand le même orchestre, fatigué, blasé et sans élan, que nous avons tant de fois entendu, nous parut totalement transformé et rajeuni, grâce au magnifique dirigeur qui le maîtrisait avec sa calme énergie, avec sa profonde émotion.

Rarement la Philharmonique nous donna de si bonnes choses, une telle justesse d'exécution, une telle sûreté technique. Dépassé par le grand souffle créateur de Georges Enesco, l'orchestre ne répondit pas à tout ce qu'il demandait, à tout ce qu'il voulait exprimer, à toutes les exigences d'un musicien de génie, mais il réussit quand même de le suivre et de le servir. Si le concerto de Bach ne trouva pas cette transparence sonore, que les violons de la Philharmonique ne savent pas donner (vous

souvenez-vous les cordes, les belles, les limpides cordes de l'orchestre de Berlin?), si ce concerto de Bach nous parut un peu lourd, un peu exempt de clarté et d'aisance, par contre avec quelle heureuse richesse de moyens réussit l'orchestre de traduire les indications de son grand dirigeur dans le Venusberg *de Wagner! Ce fut une des meilleures exécutions wagnériennes que la Philharmonique réalisa jamais.*

La partie la plus émouvante du programme, si nous avons le droit de marquer une préférence personnelle, fut la quatrième symphonie de Brahms, dirigée avec un lyrisme, un élan, une passion inégalables. Enesco rend cette symphonie d'une gravité, d'un pathétisme qui passe parmi ses pages les plus facilement mélodieuses, les plus naïvement sentimentales. Il n'y a peut-être pas de meilleure introduction dans l'art de Brahms qu'une telle interprétation.

UN ROMAN DE PRAGUE

Puisque la ville de Prague est un sujet si actuel pour nous, permettez-moi de vous parler d'un roman qui évoque de la façon la plus charmante son atmosphère, son „cachet", son histoire ancienne et en même temps son nouveau rythme de grande capitale européenne. Ce roman, écrit en français par un Roumain et paru il y a trois ou quatre ans chez Gallimard, est assez peu connu chez nous, bien que sa valeur littéraire soit des plus belles.

Il s'agit du roman Pluie d'étoiles *de M. Matila Ghyka, dont l'action se passe moitié à Vienne, moitié à Prague. Il est bien difficile de résumer ce livre et d'ailleurs je n'en ai pas l'intention. C'est un roman vivant, divers, d'une richesse d'invention remarquable, plein de mouvement, de fantaisie, d'imagination, engageant dans une action très complexe une longue série de personnages pittoresques, surprenant le lecteur par leur variété psychologique, par leur humour, par leur sensibilité.*

M. Matila Ghyka est un prosateur subtil, un psychologue de grande finesse, un romancier de type „proustien", intéressé surtout par la signification intime des choses, par leur logique intérieure. Mais ceci ne l'empêche pas de construire une action vivante de roman. Il sait raconter avec une animation, une conviction, une science des détails, une puissance qui rendent son roman pathétique comme un véritable roman d'aventures. Mais ce qui donne à ce livre un charme spécial c'est l'évocation de Vienne et surtout de Prague, vocation pleine de poésie, de nostalgie, d'émotion et d'ironie sentimentale.

Pluie d'étoiles *est le roman invraisemblable d'un descendant de Wallenstein, cet étranger héros qui avait écrit dans l'histoire de Prague une des pages les plus étincelantes et les plus aventureuses. Ce descendant du glorieux prince ne connaît pas son illustre ascendance. C'est un jeune tchèque, modeste, studieux et timide, qui occupe une fonction obscure dans les bureaux d'une commission européenne du Danube siégeant à Vienne. C'est une occasion*

excellente pour l'auteur de nous présenter un milieu diplomatique, cosmopolite, dans la mélancolique Vienne d'après la guerre, qui n'avait pas encore perdu toute sa grâce impériale et n'avait pas encore trouvé toute son inquiétude révolutionnaire.

Une histoire d'amour révèle au jeune héros de M. Ghyka le passé magnifique de sa famille, son nom véritable, ses droits ignorés. Il fait donc une rentrée de grand éclat à Prague, dans le palais de ses ancêtres, où il est attendu par sa jeune fiancée, qui a tout découvert, à force d'énergie et d'investigation.

Si sommairement résumé, le roman de M. Ghyka risque de paraître une histoire naïve. Mais le lecteur de Pluie d'étoiles *trouvera un roman admirable par l'ingénuité du sujet, par la fraîcheur des images, par l'atmosphère douce, limpide, amicale qui baigne tout le livre. La ville de Prague vit dans les pages de M. Ghyka, avec une richesse de couleurs et une précision de dessin, qui nous la fait voir avec tout ce qu'il y a de triomphalement ancien dans son histoire et de profondément vivant dans son image actuelle. C'est une cité qui garde tout son éclat légendaire, toute sa noblesse historique – ce qui ne l'empêche pas de vivre dans la plus jeune et la plus active actualité européenne.*

NOTĂ TOT DESPRE LITERATURA DRAMATICĂ

Într-o revistă săptămânală, d. Pompiliu Constantinescu comentează nota, pe care am publicat-o

în R.F.R. din septemvrie anul acesta, despre literatura dramatică originală. Comentariul d-sale mă obligă să reviu asupra unei chestiuni, care desigur nu poate fi discutată complet în câteva pagini, dar din care eu n-am vrut să iau în consideraţie decât un singur aspect. Recunosc că felul acesta fragmentar de a trata o problemă are riscurile sale. E greu să te explici complet asupra unei chestiuni în întregul ei, atunci când nu pleci decât de la un element şi când nu ai intenţia – şi nici posibilitatea materială – de a scrie mai mult decât o „notă".

D. Pompiliu Constantinescu trece, în comentariul d-sale, dincolo de obiectivele foarte precise ale articolului meu din septemvrie şi îi dă discuţiei o suprafaţă mai largă, decât aceea pe care o vizam. Evident, lucrul nu e regretabil, de vreme ce ne dă prilejul unei precizări.

In acel articol, plecam de la o observaţie simplă: că de vreo zece ani încoace teatrul românesc a rupt contactul cu noile contigente de scriitori. „Tânăra generaţie" – cum se spune cu un termen comod şi global, spre a desemna elementele manifestate în cultură de la 1926-1927 până astăzi – s-a orientat şi oarecum s-a stabilit în roman, poezie, eseu şi critică, dar a fugit în chip sistematic de teatru. Acest fapt mi se părea pe cât de evident, pe atât de ciudat. Nu înţeleg prin ce stranie întâmplare, distribuţia talentelor dintr-o generaţie literară s-ar face prin aglomerarea lor în anumite domenii şi prin ignorarea completă a unui gen de importanţa teatrului. Nu poate fi la mijloc o simplă coincidenţă şi nu pot accepta asemenea explicaţii confortabile.

Acesta era „subiectul" notei, pe care o comentează d. Pompiliu Constantinescu. Pentru a înlătura, cel puţin de astă dată, orice neînţelegere, îmi permit să citez:

„În zece ani, literatura românească a fost solicitată de o lungă serie de debutanţi – nu toţi valabili, nu toţi originali, nu toţi destinaţi să creeze, dar, din acest material prim, timpul a putut să aleagă şi va mai putea alege în viitor, anumite realizări clarificate ...

Nu este an care să nu aducă în epică sau în lirică un nume nou...

Este pretutindeni în tânăra noastră literatură o abundenţă... care, aşa cum se găseşte, este fără îndoială un remarcabil fapt de istorie literară...

De ce în teatrul românesc al ultimilor zece ani nu avem nimic corespunzător acestor fapte? De ce literatura dramatică nu înregistrează manifestări corespondente celor de pe planul poeziei, eseului sau al romanului?"

Îmi cer iertare pentru acest citat dintr-un articol personal, dar e singurul mijloc de a preveni un greşit punct de plecare în discuţie.

Cum răspunde d. Pompiliu Constantinescu la această observaţie, care în mod foarte vizibil se referă numai la literatura dramatică din ultimii ani?

Răspunde opunându-mi o listă de opere dramatice, care, şi prin numărul şi prin valoarea lor, ar urma probabil să-mi infirme observaţia.

Să cercetăm această listă şi să o primim în chiar ordinea întâmplătoare, pe care ne-o propune: *Vlaicu Vodă* de Alexandru Davila, *Apus de soare* de

Delavrancea, *Patima roşie* de Mihail Sorbul, *Săptămâna luminată* de Mihail Săulescu, *Muşcata din fereastră* de Victor Ion Popa, *Comedia zorilor* de Mircea Ştefănescu, *Omul cu mârţoaga* de G. Ciprian, *Înşiră-te mărgărite* şi *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu, *Suflete tari*, *Act veneţian*, *Mioara* şi *Danton* de Camil Petrescu, *Domnişoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, *Meşterul Manole*, *Cruciada copiilor* şi *Avram Iancu* de Lucian Blaga, *Molima* de Ion Marin Sadoveanu, *Nodul gordian* de Valjean, *Cometa* de D. Anghel şi St. O. Iosif şi *Titanic-Vals* de Tudor Muşatescu.

Sunt în total 21 de piese. Dar nu e lipsit de interes să observăm că şase din ele au fost scrise înainte de război, iar opt au fost scrise imediat după război şi în orice caz înainte de anul 1926. Restul de şapte piese invocate de d. Pompiliu Constantinescu au fost, e drept, scrise şi jucate în cursul ultimilor zece ani, dar autorii lor sunt d-nii Victor Ion Popa, Mircea Ştefanescu, Victor Eftimiu, Lucian Blaga, Ion Marin Sadoveanu, care toţi şi-au făcut debutul în teatru cu mult înainte şi care în nici un caz – cu oricâtă bunăvoinţă de istorie literară – nu pot fi socotiţi ca făcând parte din „tânăra generaţie". Rezerve se pot face doar pentru d-nii G. M. Zamfirescu şi Tudor Muşatescu, dar şi ei aparţin unui alt „contingent" literar, decât cel la care mă refeream în articolul meu din septemvrie.

Adevărul este că din generaţia care a debutat în literatură în 1926 (e curios, dar acest an marchează într-adevăr o sumă de debuturi interesante) singurul care a scris teatru a fost d. Ion Cantacuzino. Nu e prea puţin?

Poate că această socoteală riscă să pară mai mult ingenioasă, decât concludentă. In definitiv, anul de naştere nu constitue un criteriu de judecată literară. Evident că nu. Dar poate constitui un indiciu de istorie literară. In fapt nu e posibil să se conteste că de zece ani încoace literatura dramatică românească nu a mai cucerit nici un condei nou. Ce semnificaţie are acest fapt, este altă întrebare. Înainte de orice însă, să convenim că ne aflăm în faţa unui fapt.

Nu eu voi ignora excepţionala valoare dramatică a lui *Danton* publicat de d. Camil Petrescu în 1932[1]. Şi nici nu voi uita interesul *Molimei*, piesa d-lui Ion Marin Sadoveanu. Şi nici nu voi trece cu uşurinţă peste remarcabila *Veste bună* a d-lui Mircea Ştefănescu. Dar nici una din aceste lucrări nu formează un debut în teatru – ci o continuare de carieră, cu, mult înainte începută şi cu mult înainte definită în posibilităţile ei.

Şi atunci, îmi permit să pun din nou întrebarea: nu e curios că de la un moment dat teatrul românesc îşi suprimă pur şi simplu orice contact cu noile generaţii de scriitori?

Mi se pare că în comentariul d-sale, d. Pompiliu Constantinescu trece cu oarecare neatenţie peste această întrebare, nu-i răspunde şi astfel deplasează discuţia.

Aş propune drept o foarte bună temă pentru o lucrare de seminar la Facultatea de litere, facerea unui tablou sinoptic al producţiei literare pe genuri. Aş rezerva romanului, poeziei lirice, nuvelei, teatrului, criticii,

[1] Dar faptul că *Danton* a fost tipărit şi nu reprezentat, nu este el un simptom de criză a teatrului românesc?

eseului, câte o rubrică specială şi an de an aş înregistra sub fiecare din aceste rubrici, producţia respectivă. Un asemenea exerciţiu ar fi neînchipuit de instructiv. Oricum, el ar ilustra cu elocvenţă remarca pe care am expus-o în articolul meu din septemvrie şi pe care încerc s-o completez în articolul de faţă. Rubrica destinaţă teatrului nu ar fi, în raport cu celelalte, decât o lungă pată albă. Şi astfel exprimată vizual, plastic, grafic, izolarea teatrului nostru în ansamblul mişcării literare româneşti n-ar mai părea nimănui – nici mai ales d-lui Pompiliu Constantinescu – o concluzie „exagerat de pesimistă".

Ce e şi mai îngrijorător este că teatrul românesc nu numai că nu izbuteşte să-şi apropie noi condeie, dar cu vremea le pierde şi pe acelea care până într-un timp l-au servit.

D. Camil Petrescu declara într-o prefaţă la una din piesele sale, că nu va mai scrie niciodată teatru – şi efectiv d-sa a trecut la roman, atunci când, din motive expuse cu o precizie analitică necruţătoare în *Falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici*, şi-a considerat sfârşită activitatea teatrală.

Aceeaşi declaraţie o făcea acum câţiva ani d. Mircea Ştefănescu, într-o savuroasă scrisoare deschisă către un fost director al teatrelor, pentru ca de curând tot d-sa să declare că nu va mai scrie piese, decât comandate şi cu suficiente garanţii materiale.

Aici stă explicaţia crizei incontestabile prin care trece literatura dramatică originală: condiţiile sale materiale de existenţă.

Literatura este o muncă organizată. Când această muncă e prost organizată, ea este în mod fatal

condamnată la ratare şi la sterilitate. Apariţii extraordinare singuratice sunt evident posibile. Dar literatura ca fenomen de cultură, ca organism, ca funcţiune, nu poate exista fără anumite condiţii exterioare minime. Aceste condiţii minime lipsesc literaturii dramatice originale. Iată pentru ce ea este în criză.

Scenele româneşti sunt închise autorilor români. Ele formează un debuşeu dezorientat al tuturor pieselor străine –nu importă de unde ar veni şi nu importă ce valoare ar avea – dar opun o rezistenţă opacă producţiei originale, ori excluzând-o pur şi simplu, ori sabotând-o.

Suntem încă la început de stagiune. Socotiţi spectacolele din prima lună: Paul Raynal, Dodie Smith, André Birabeau. Trei premiere, trei traduceri.

De ce? Nu e anormal acest lucru ca în capitala unei mari ţări, într-un oraş de aproape un milion de locuitori, într-o epocă în care limba românească a ajuns la o bogăţie de expresie şi la o siguranţă de formă, pe care puţine limbi din această parte a Europei o posedă, într-un moment în care proza şi poezia românească modernă sunt la un stadiu de reală complexitate, nu e anormal ca teatrele noastre să afirme, cu o atât de jenantă lipsă de orgoliu, propria lor incapacitate de creaţie şi să accepte a duce o existenţă în subordine?

Traducerile au de îndeplinit într-o cultură o funcţiune foarte serioasă, dar şi foarte bine definită. Ele formează punctul de contact între culturi – dar tocmai de aceea trebuie să zic condiţionate de un sever triaj. Numai cu mari şi excepţionale titluri

artistice, e legitim să primeşti şi să transmiţi mai departe opere străine. Traducerile trebuie să-i ajute literaturii originale asimilarea marilor clasici universali. Aceasta este prima lor îndatorire.

Inutil să spun că inflaţia de traduceri, care domneşte în viaţa noastră teatrală, n-a îndeplinit niciodată o asemenea funcţiune majoră – şi că a fost numai o probă de gust dezorientat, o probă de panică intelectuală, o probă de comoditate artistică, pentru că – se înţelege – este nesfârşit mai simplu să-ţi însuşeşti un repertoriu, decât să-l cugeţi şi să-l creezi.

Nimic nu justifică această primă strivitoare, acordată dramaturgiei străine. Nici măcar criteriul succesului, căci cele mai categorice căderi teatrale din ultimii ani au fost furnizate de autorii francezi, germani sau unguri traduşi şi jucaţi la noi, în timp ce literatura dramatică originală era mereu ţinută la periferia activităţii scenice.

Există câţiva termeni odioşi – deveniţi clauze inevitabile de stil – ce se întrebuinţează de câte ori este vorba de teatrul românesc original.

„Pentru a încuraja literatura dramatică originală...", „ca un omagiu adus literaturii dramatice originale...".

Expresiile acestea mi se par nefericite, dacă nu ipocrite. Literatura dramatică nu are nevoie să fie „încurajată" şi nici „omagiată". Ea aşteaptă să fie creată. Aceasta este de altfel funcţiunea specifică, principală, definitorie a unui teatru: să creeze literatura dramatică. Dacă teatrul se demite din această funcţiune de cultură, atunci el nu mai are nici o justificare de rezistenţă în faţa cinematografului.

O literatură dramatică se poate crea în mod direct, în mod activ, prin aducerea scriitorilor la experienţa teatrului. Ei trebuie convinşi să lucreze, obligaţi să lucreze — obligaţi prin condiţii speciale de lucru. Nu poate nicăeri exista o literatură dramatică, dacă mai întâi nu există o scenă, gata să o primească, să o provoace şi să o realizeze. Teatrul se scrie pentru a fi jucat. Această propoziţiune este de o brutală banalitate, dar şi de un mare adevăr. Ea explică în întregime carenţa literaturii noastre dramatice.

Viaţa teatrală românească trăieşte în mediocritatea ce se cunoaşte, fiindcă este în întregime stăpânită de câţiva „oameni de specialitate", care au izolat-o de restul culturii româneşti. Această situaţie nu poate dura. Scriitorii trebuie aduşi la teatru. „Aduşi" în sensul în care au fost aduşi la teatru de către Louis Jouvet atâţia literaţi francezi, care altminteri niciodată n-ar fi scris altceva decât roman sau poezie. Datorită lui Jouvet, au scris teatru Roger Martin du Gard, Pierre Drieu la Rochelle şi Jean Giraudoux. Primul nu a reuşit în întregime, al doilea a ratat aproape complet (*L'eau fraîche*, piesa pe care i-a smuls-o Jouvet în 1931, era numai o experienţă schematică), dar al treilea a realizat un adevărat moment în teatrul modern francez, aşa încât se poate vorbi despre Jean Giraudoux, ca despre un nou Marivaux. E un Marivaux pe care l-a creat, de la început şi până la sfârşit, numai luciditatea şi stăruinţa unui actor, director de teatru conştient de misiunea lui esenţială.

Le théâtre est quand même un métier d'homme de lettres, spune Jules Renard în jurnalul său (pe care

îndrăznesc a-l considera un extraordinar manual de artă dramatică). Afişaţi acest adevăr în birourile tuturor teatrelor româneşti, şi poate că în câţiva ani vom avea în sfârşit o literatură dramatică originală.

Ca să nu dau decât un exemplu, eu văd în scriitorul Al. O. Teodoreanu posibilităţi dramatice certe. Dacă aş fi director de teatru, l-aş obliga să scrie o comedie. Nu o feerie în versuri – cum a mai scris în colaborare cu d. Adrian Maniu, ci o comedie orăşenească, nervoasă, lapidară. Bănuiesc că ar fi greu să-l înduplec la lucru, dar până la urmă nici un scriitor adevărat nu rezistă bucuriei de a lucra, atunci când reuşeşti să-i asiguri un minim de securitate.

E un exemplu. Aş mai putea da nouă. Într-adevăr, văd în literatura noastră actuală cel puţin zece condeie înzestrate pentru teatru, dar pe care nimeni nu s-a obosit să le convertească la teatru. Din zece piese comandate, să presupunem că nu s-ar scrie decât patru; din patru piese scrise, să presupunem că izbutită nu ar fi decât una singură. Ar fi de ajuns pentru ca existenţa unui teatru românesc să fie justificată.

Dacă se pot risca bani, timp şi încredere în experienţe de decor, de regie şi de interpretare, de ce să nu se investească cel puţin tot atâta tenacitate în experienţe de literatură dramatică?

E timpul să se înţeleagă că zona superioară a teatrului nu este nici decorul, nici regia, ci literatura dramatică. Orice altă concepţie este o aberaţie industrială, comercială şi profund duşmană culturii.

Ei bine, eforturile de regenerare dramatică trebuie să înceapă din această zonă superioară a

teatrului. Nu este o chestiune de resurse creatoare, ci o chestiune de organizare. Nimic mai mult.

Cine ar socoti că o astfel de soluţie este artificială, în sensul că se referă numai la condiţiile materiale ale unei literaturi dramatice, nu are decât să observe ce s-a întâmplat în ultimul deceniu în celelalte domenii ale literaturii noastre.

Era un timp – nu prea depărtat – când trei sferturi, dacă nu şi mai mult, din tipăriturile româneşti anuale erau traduceri. Librăriile noastre erau copleşite de romane franţuzeşti, germane şi italiene –traduse la nimereală – şi între care o carte românească originală se pierdea rătăcită şi dezarmată.

În câţiva ani, lucrurile s-au schimbat total. Momentul Pitigrilli este din fericire depăşit. Astăzi editorii nu mai tipăresc traduceri, decât într-o proporţie foarte redusă şi numai cu anumite garanţii de valoare. In schimb, literatura originală a trecut pe primul plan, ocupând – aşa cum este firesc, şi numeric şi calitativ, librăria românească.. Numărul de cititori este încă modest, dar el reprezintă o realitate fermă, stabilă, care garantează şi face posibilă o activitate literară susţinută.

Oricâte rezerve am avea în genere faţă de edituri, nu se poate să nu recunoaştem că un birou de editură este un centru de sugestii, de stimulare, de creaţie. Cele mai multe cărţi scrise în ultima vreme au început prin a fi un contract de editură, fără de care poate niciodată nu ar fi fost duse până la capăt.

E drept că această ofensivă editorială duce în anumit sens la o inflaţie literară, dar numai dintr-o abundentă producţie se pot selecta valorile reale.

Înaintea unui sezon literar, editorii noştri încheie contracte de editură cu scriitorii români.

Înaintea unui sezon teatral, directorii de teatru îşi comandă repertoriul de la Paris sau de la Viena.

Iată de ce avem o bogată literatură epică. Iată de ce nu avem o literatură dramatică.

GEORGES ENESCO. HANS VON BENDA ET L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE BERLIN. LÉOPOLD MUENZER

L'activité musicale continue d'être dominée – et largement dominée – par la présence de Georges Enesco parmi nous. Il dirigea dimanche matin son second concert symphonique et il nous donna mardi soir le premier récital de sonates. Le même public attentif, ému, enthousiaste acclama encore une fois Georges Enesco le dirigeur, le violoniste et le compositeur, également grand dans chacune de ces trois qualités.

Le concert symphonique de dimanche commença par l'ouverture à Coriolan *de Beethoven dirigée par M. Georgesco, qui dirigea également le* Concerto pour violon et orchestre *de Brahms, dont le soliste fut Georges Enesco. Le violon du maître, que nous n'avions pas entendu depuis deux ans, nous revint avec ce mélange de force et de douceur que nous lui connaissons de toujours. Grand interprète de Brahms quand il est au pupitre de dirigeur (et il nous l'a prouvé d'une façon éclatante il y a deux*

semaines), Enesco lui garde la même compréhension intime quand il abandonne la baguette pour le violon. Quelle largeur d'esprit, quelle noblesse mélancolique, quelle haute tristesse nous fait-il discerner dans ce concerto un peu froid pourtant, un peu académique...

Si la première partie du concert appartenait au violoniste, la seconde revenait au dirigeur. Enesco reprit donc la baguette pour diriger la Symphonie *de Dukas et sa propre* Rhapsodie No. 1. *Nous avons entendu de nombreuses fois cette rhapsodie si justement célèbre, mais nous n'exagérons pas en disant qu'elle n'a jamais eu la richesse, l'ampleur, l'humour, la variété symphonique que son auteur sut obtenir cette fois de l'orchestre. La science de recourir aux sources folkloriques les plus généreuses est alliée dans cette œuvre à une invention technique merveilleuse. Enesco sait mettre en valeur toutes les ressources d'un motif musical et ses variations n'ont rien de mécanique, rien de prévu: tout est vivant, nouveau, surprenant. L'éclat musical de cette rhapsodie, la vivacité de ses thèmes, leur extrême diversité sont une joie pour tout auditeur mais il n'est pas difficile de s'imaginer l'étonnement admiratif d'une oreille étrangère qui, sans être habituée comme nous aux harmonies de notre folklore musical, entendrait pour la première fois cette œuvre. Nous comprenons facilement l'énorme succès que la* Rhapsodie No. 1 *a connu partout dans le monde.*

Mais il y a habituellement chez nous une manière terne, confuse, plate de l'exécuter et Georges Enesco nous a servi une remarquable leçon de style,

en obligeant l'orchestre de jouer la rhapsodie avec ce relief indispensable, cette plasticité musicale (si j'ose employer une telle expression), cette „ponctuation" qui font le système intérieur d'une œuvre.

*

Si nous avons le droit d'exprimer une préférence (car une préférence ne peut être, quand il s'agit d'un Enesco, un jugement de valeur...), si nous avons ce droit, nous dirons que ce que nous avons surtout aimé dans le programme du récital de mardi soir fut la Sonate *de Lekeu, cette douloureuse sonate, que Georges Enesco joue avec tant de sérénité et de profondeur. Son archet est grave, ses cordes sont douces, tout son jeu est d'une clarté qui nous touche par ce qu'il y a de plus purement musical, de plus sévèrement musical. On sent bien que ce n'est pas par la technique, par la virtuosité qu'on nous convainc, mais par le souffle intime de la musique, par son génie, par sa substance. Au piano, M. Alfred Alessandresco fit de son mieux pour ne pas briser le rêve. Ses bonnes intentions ne peuvent être mises en doute.*

*

Après nous avoir envoyé au mois de juin son orchestre symphonique, Berlin nous envoie son orchestre de musique de chambre. La Berliner Kammermusik nous donna lundi soir un beau concert, sous la direction de son chef, M. Hans von Benda. Beau concert sous tous les rapports: programme, interprétation, exécution.

Ce qui fait premièrement la valeur de cet orchestre est l'excellente qualité des instruments, ce

sont les cordes les plus pures, les archets les plus justes, les violons les plus limpides que nous ayons entendus à Bucarest depuis les deux concerts dirigés cet été par M. Abendroth. Ce que nous avons remarqué en juin pour l'Orchestre Symphonique de Berlin est confirmé maintenant par l'orchestre de chambre de la même ville.

Il y a une telle cohésion dans cet ensemble musical qu'on a l'impression d'écouter un seul instrument. Une discipline parfaite, une unité de style sans défaut, une précision technique qui va jusqu'à une certaine rigueur – voici les qualités du petit orchestre qui joua lundi soir à la Salle Dalles. S'il faut quand même faire une remarque – qui n'est pas tout à fait un reproche – nous dirons que les cordes du Berliner Kammermusik nous paraissent un peu plus dures, un peu moins souples que celles de l'Orchestre Symphonique. Nous ajouterons aussi que la direction de M. Hans von Benda, qui est très juste, très nuancée, nous paraît parfois un peu trop appuyée. Il y a un certain excès d'effort dans son attention, dans sa sévérité, dans sa précision. L'aisance, la grâce l'apparente facilité d'un Bruno Walter lui sont étrangères.

Mais hâtons-nous de dire que tout cela n'a pas empêché le concert de lundi soir d'être un véritable événement artistique. Nous avons souvent l'occasion de recevoir à Bucarest des solistes de valeur, mais la chance d'avoir parmi nous un orchestre entier ou ensemble qui apporte avec lui toute une tradition, toute une discipline, cette chance est beaucoup plus rare est plus difficilement réalisable.

M. von Benda dirigea dans un Concerto grosso *de Händel et une admirable* Symphonie concertante en mi bémol majeur *de Mozart. Dans la seconde partie, il nous présenta une petite musique de ballet de Gluck, trois pièces de Sibelius (dont la seconde fut une merveille de finesse et de concision), un* Andante *de Reyer et une* Symphonie en la majeur *de Mozart. Vivement applaudi par le public, il nous offrit en supplément une troisième partie, entièrement dédiée à Mozart. Dans cette partie supplémentaire du programme – si gracieusement offerte – nous avons reconnu deux fragments de la* Kleine Nachtmusik *(le premier et le quatrième mouvement).*

*

M. Léopold Muenzer est une connaissance déjà vieille de notre public. Soliste de la Philharmonique en 1932 ou 1933, il est revenu plusieurs fois à Bucarest. C'est – je crois – pour la quatrième fois que nous l'entendîmes ce mercredi soir à la Salle Dalles. Le jeune pianiste polonais — car M. Muenzer peut être considéré encore dans la première phase d'une excellente carrière — se fait remarquer par une force, un élan, une puissance de grand maître. La variété de son répertoire indique la diversité de ses ressources.

Que ce soit du Mozart, du Beethoven, du Chopin ou du Debussy, Léopold Muenzer trouve le ton le plus juste, la touche la plus exacte. Tout le programme du récital fut exécuté avec une conviction, un „brio", une souplesse de moyens qui forçaient notre admiration.

Une sonate de Mozart, deux sonates de Scarlatti (dont la seconde nous ravit spécialement),

une petite pièce de Hummel (insignifiante en elle-même, mais magistralement jouée), les 15 variations et la fugue en mi bémol majeur *de Beethoven, quelques pièces de Chopin, trois pièces de Debussy (*Clair de lune, Feux d'artifice, L'île joyeuse*), une étude de Szymanowski, quelques pièces de Liszt, dont la trop célèbre seconde rhapsodie – voici le long programme de la soirée qui ne fatigua pourtant ni le public, ni le pianiste – l'un demandant des nombreux suppléments, l'autre se soumettant de bonne grâce.*

UNE NOUVELLE LOI DES THÉÂTRES

Si à Paris le monde des arts et des lettres est troublé par la question du contrat d'édition, que le projet courageux de M. Zay a rendu si actuelle, à Bucarest le monde littéraire et artistique est préoccupé par le projet de la nouvelle loi des théâtres.

M. Victor Iamandi, le ministre des beaux-arts, et M. Cézar Petresco, secrétaire général, ont eu la plus belle initiative en abordant, dès le commencement de leur activité, le problème difficile et complexe du théâtre. Difficile parce qu'il embrasse un ensemble d'intérêt divers, parfois contradictoires et toujours passionnés. Difficile surtout parce qu'il concerne cette „genus irritabile rerum", dont le poète nous parle, et il y a d'ailleurs dans cette affaire plusieurs catégories „irritables", qu'il faut ménager: il y a les acteurs, les auteurs, les metteurs en scène,

les peintres décorateurs, etc... Avouez qu'il ne sera pas trop facile pour le législateur de trouver la solution qui fasse la paix entre tous ces gens d'humeur naturellement orageuse.

Mais le problème dépasse ce point de vue étroitement professionnel. Il entraîne la question entière de la politique culturelle de l'État. C'est une occasion d'examiner plus amplement, plus profondément l'attitude que l'État a toujours manifestée envers les arts et les lettres. Le théâtre est peut-être le seul art dont l'État s'est effectivement intéressé jusqu'aujourd'hui – le seul art qu'il a réellement protégé. La littérature, les arts plastiques, la musique ont été traités avec une indifférence que les chiffres budgétaires indiquent avec une éloquence sans réplique.

On dépense chaque année de nombreux millions pour les subventions théâtrales, mais on ne trouve pour les livres de littérature, pour les tableaux de peinture que des sommes dérisoires. Les écrivains et les éditeurs ont toujours réclamé par exemple une loi des bibliothèques populaires, afin d'assurer une vente certaine de chaque édition. Mais ils n'ont pas obtenu cette réforme qui aurait nécessité une dépense de quelques modestes millions.

Toute dépense que l'État fait pour la culture nationale est destinée au théâtre. Il ne s'agit pas de protester contre cette vieille injustice. Mais nous avons le droit d'exiger que le théâtre, qui jouit d'un régime de protection si forte, remplisse au moins ses devoirs envers la culture roumaine. Dix pour cent des pièces représentées en Roumanie sont des pièces

étrangères (et je crains que la proportion soit encore plus sévère). La littérature dramatique roumaine est mise dans une infériorité humiliante et injuste. Il y a des scènes bucarestoises – surtout les scènes particulières – qui jouent un répertoire exclusivement étranger.

Cette situation doit cesser. La nouvelle loi du théâtre doit trouver le moyen d'imposer notre propre littérature aux directeurs de théâtres et aux acteurs, qui n'ont pas assez d'imagination, assez de curiosité et assez de générosité artistique pour la découvrir. Les seules pièces étrangères qu'il faut admettre dans notre répertoire ce sont les grandes œuvres classiques et les œuvres modernes de toute première valeur. Mais la place, la première place doit revenir aux auteurs roumains, protégés enfin contre la médiocrité et la facilité des „succès" importés sans choix de Vienne, de Budapest et même de Paris.

Si la loi des théâtres réussit d'imposer cette réforme, elle sera sans doute un grand événement dans notre mouvement artistique. Sinon...

ENESCO: DEUXIÈME RÉCITAL ET TROISIÈME CONCERT SYMPHONIQUE. MUENZER: RÉCITAL CHOPIN

Ce fut la propre sonate de Georges Enesco qui constitua la partie la plus intéressante de son deuxième récital. Assez rarement jouée chez nous, cette sonate est une des plus belles compositions du

maître. Les sources folkloriques sont utilisées avec une discrétion parfaite et elles sont d'ailleurs largement déposées par l'inspiration personnelle du compositeur, par la finesse des nuances, par la gravité du sentiment.

Le compositeur Enesco fut servi par le violoniste Enesco avec une maîtrise unique. La sonate jouée samedi soir posa à l'interprète des nombreuses difficultés techniques. Enesco les a résolues avec une simplicité et une aisance de grand virtuose, sans nous donner pourtant l'impression fâcheuse de virtuosité, c'est-à-dire de perfection purement mécanique que les plus grands violonistes nous donnent souvent.

Le musicien Enesco est si profond, si complexe, sa sensibilité musicale est si authentique, que jamais l'accent de son jeu ne souligne le côté technique de l'exécution. Il y a une certaine modestie dans la virtuosité de Georges Enesco; il y a surtout la conscience que la région supérieure de l'art se trouve dans la sensibilité de l'artiste, non pas dans ses possibilités mécaniques, si éblouissantes qu'elles soient.

Le récital de samedi commença avec une sonate de Brahms, que nous prenons la liberté de ne pas aimer énormément (c'est un aveu, ce n'est pas un jugement), et finit avec la Sonate Kreutzer *de Beethoven, qui est une des pièces les plus glorieuses du répertoire de Georges Enesco. Nous l'avons tant de fois entendu jouer, qu'elle s'est intimement liée à son violon, à son archet, à sa présence physique. Comment vous dire la gravité sereine, la tristesse recueillie, la noble mélancolie, l'admirable*

mélancolie beethovénienne que Georges Enesco nous fait sentir dans cette vieille sonate qui redevient pourtant nouvelle toutes les fois qu'il nous la joue?

*

*Il est imprudent, quand il s'agit d'un tel artiste, il est peut-être injuste d'avoir des préférences. Avons-nous le droit de dire: „ceci est bien, mais ceci est mieux"? N'est-il plus juste de répéter cette parole de soumission qu'un critique parisien écrivait le lendemain de la première d'*Œdipe*: „nous sommes ici pour admirer"?*

Enesco nous fait tout comprendre et tout accepter. Sa compréhension artistique est si large qu'elle embrasse les styles les plus variés, les compositeurs les plus différents, les écoles les plus contradictoires. Pourtant, si une préférence nous est quand même permise, avouons avoir spécialement aimé, de tous les concerts donnés jusqu'aujourd'hui par Enesco cette saison, le concert symphonique du dimanche dernier.

Et nous l'avons aimé justement à cause de la variété de son programme et de la maîtrise égale que Georges Enesco, dirigeur et violoniste, mit à interpréter des œuvres d'un style absolument différent. Bach, Beethoven, Chausson, Mozart – quatre manières, quatre styles. Enesco passa de l'un à l'autre avec une simplicité étonnante, avec une égalité d'âme magnifique, avec une puissance d'expression qui faisait de chaque morceau joué au violon ou dirigé un exemple de pureté de style.

D'abord ce concerto pour violon et orchestre de Jean Sébastien Bach. Nous l'avons déjà entendu

cette année exécuté par Milstein, avec plus de vigueur peut-être, avec cette vigueur presque froide, presque implacable, que l'excellent violoniste russe possède quand il joue Bach. Enesco le rend plus gracieux, plus aérien, plus spiritualisé. En passant à la Romance en fa majeur *de Beethoven, on franchit une frontière de l'âme, on entre dans une autre région de sensibilité. Enesco nous y mena avec une gravité sentimentale émouvante et il le continua dans le beau* Poème *de Chausson, dont il est le meilleur interprète que nous ayons entendu.*

Dans la seconde partie du programme, M. Ionel Perlea (qui en avait dirigé la première avec le sérieux qu'on lui connaît) passa la baguette à Georges Enesco qui la prit pour diriger une symphonie de Mozart – la Symphonie de Jupiter.

*

Mozart, qui fut tant de fois massacré sous la vénérable coupole de l'Athénée Roumain, car il est si difficile de trouver le ton juste, gracieux, sans mièvrerie et précis sans sécheresse, fut joué sous la direction d'Enesco avec une délicatesse et en même temps avec une flamme, une passion que seuls un Toscanini ou un Bruno Walter peuvent obtenir du meilleur orchestre.

Enesco garde – au sommet d'une si longue et si laborieuse carrière – une fraîcheur de sensibilité, une jeunesse intérieure, un élan qui trouvent dans le génie souriant et doux de Mozart des échos et des correspondances intimes. Puissante et fine, large et minutieuse, altière et spirituelle – telle fut la Symphonie Jupiter *de ce dimanche matin. Le*

programme finit avec un fragment symphonique de M. Marcel Mihalovici – la Danse des divinités infernales. *Nous connaissions déjà ce fragment, mais ce fut pour la première fois que ses belles qualités de construction furent mises en valeur. Dans le vacarme qu'on nous avait autrefois présenté sous la direction d'un chef d'orchestre désorienté, Enesco sut distinguer clairement les quelques lignes dominantes de cette* Danse *d'inspiration si âpre, si vigoureuse, si virile. Le dévouement protecteur qu'il a toujours eu pour les jeunes musiciens roumains fut encore une fois prouvé.*

Les acclamations du public Georges Enesco voulut bien les partager avec M. Mihalovici, qui se trouvait dans la salle et qui fut longtemps applaudi non seulement pour la Danse *mais pour toute son œuvre, qu'on connaît si peu chez nous, mais dont nous suivons avec la plus vive sympathie les succès lointains.*

*

Nous avons plus longuement parlé de M. Léopold Muenzer dans notre critique précédente et nous avons déjà remarqué ses dons d'excellent pianiste. Son second récital, donné lundi soir à la Salle Dalles et uniquement dédié à Chopin, nous parut moins bon que le premier. Ce ne fut pas de la fatigue. M. Muenzer jouit d'une force et d'une résistance rares. Seulement il en abuse parfois. Il se laisse trop facilement séduit par les jeux mécaniques de sa virtuosité et ceci le mène à une sorte d'inexpressivité qu'on remarque plus rapidement dans la monotonie d'un programme comme celui du

concert de lundi. Ceci ne veut pas dire que M. Léopold Muenzer n'est pas un interprète de Chopin qui mérite d'être entendu. Il eut dans son dernier récital certains moments de tout premier ordre. Mails il a trop de qualités pour ne pas lui exiger une „performance" plus sévère, plus égale.

FILIP LAZĂR

Son nom était plus connu à l'étranger qu'en Roumanie. Ses compositions étaient plus souvent jouées à Paris qu'à Bucarest. Pourtant, ceux qui aiment la musique n'apprendront pas la nouvelle de sa mort sans le sentiment de perdre un ami. Quant à la musique roumaine, elle perd un de ses travailleurs les mieux inspirés.

C'est au mois de mai, je crois, qu'on a donné pour la dernière fois à Bucarest une composition de Filip Lazar. C'était un „concerto grosso" solidement bâti, un peu lourd peut-être, mais d'une structure classique surprenante pour l'esprit plutôt inquiet, plutôt aventureux du compositeur. L'œuvre était intéressante, mais elle ne représentait pas exactement l'apport personnel de Filip Lazar dans notre musique moderne.

Récemment, il n'y a que trois ou quatre semaines, un poste français (Juan-les-Pins, il me semble, mes connaissances radiophoniques ne me permettent pas de le dire avec certitude) donna, dans le cadre d'un programme de musique moderne, une

délicieuse petite pièce de Lazar, Musique pour radio. *J'eus la chance d'entendre par hasard ce concert qui n'était d'ailleurs pas annoncé dans nos revues de spécialité. L'humour, la grâce, l'ironie de cette* Musique pour radio, *son invention technique, ses trouvailles d'orchestration nous laissaient comprendre les possibilités si variées, si nouvelles du compositeur.*

Maintenant que Filip Lazar est mort, il n'est peut-être pas trop tôt de présenter enfin plus amplement son œuvre au public roumain. La Philharmonique a ce devoir et l'Orchestre Radio peut la partager. Après avoir servi par ses succès personnels le nom de notre pays à l'étranger, la musique de Lazar a le droit de revenir dans sa patrie, dont elle a su si bien mettre en valeur les ressources d'inspiration musicale. Le travail et la vie d'un Filip Lazar sont pour nous bien plus précieux que n'importe quelle propagande officielle. Aucun manifeste de propagande ne peut gagner à l'étranger la sympathie directe qu'un livre de littérature, un tableau, une pièce de théâtre ou une composition musicale peuvent gagner pour l'esprit roumain et pour la Roumanie.

Nous avons eu la chance – et cela sans doute grâce à Georges Enesco, qui le premier nous a ouvert les grandes routes de l'Europe – nous avons eu la chance de conquérir une place importante dans la vie musicale moderne. Nos jeunes compositeurs – discrètement protégés par la puissante et ferme sympathie de Georges Enesco – ont passé la frontière et se sont imposés dans les milieux musicaux les plus

importants. Nous ne nous rendons peut-être pas compte de tout ce qu'une telle victoire artistique peut faire dans le monde pour la connaissance de notre pays, pour la compréhension de sa valeur.

Il y a chez nous de grandes richesses que l'étranger ignore. On connaît notre pétrole et notre blé, mais on ne connaît pas notre poésie et notre art. Pourtant, pour la destinée historique d'une nation, l'esprit n'est-il pas plus décisif que ses ressources matérielles. La Roumanie doit pénétrer dans le monde par la voie de l'esprit et de l'art. Dans ce sens, Filip Lazar n'était pas seulement un artiste: il était un combattant spirituel de son pays.

POUR LA POÉSIE ROUMAINE

Hier soir, le poste de radio Bucarest nous fit une grande surprise: une demi-heure de poésie. Mme Mariette Sadova du Théâtre National et M. Haig Acterian, le metteur en scène et l'écrivain que vous connaissez, nous présentèrent une sorte d'anthologie de la poésie roumaine, qui commença avec un de nos plus oubliés poètes et finit avec un de nos plus jeunes. Une „anthologie" c'est peut-être trop dire. Que peut-on choisir et que faut-il sacrifier, quand on n'a que trente minutes de lecture pour une bibliothèque entière de poésie? Ce fut donc plutôt un bréviaire de poésie, mais un bréviaire d'un choix parfait, d'un goût littéraire certain et d'une vision d'ensemble que le meilleur critique n'aurait pu dépasser.

Le récital commença par exemple avec un poème de... Samson Bodnaresco. Bodnaresco? C'est un nom qui ne vous dit plus rien. Vous l'avez appris en passant à l'école – mais vous l'avez oublié depuis. De toute façon, vous ne vous doutiez pas de pouvoir trouver dans son œuvre si démodée un poème de la simplicité, de la fraîcheur de celui que Mme Sadova nous lut hier soir. Je n'exagère pas en disant que la lecture d'un tel poème est une véritable petite découverte. Elle nous oblige de nous demander si certains de nos anciens auteurs ne représentent pas dans notre géographie littéraire une île encore inconnue – ou du moins insuffisamment connue. Et ce n'est pas la seule région littéraire que la promenade poétique, à laquelle nous fûmes invités par les deux interprètes, nous obligera de revoir.

Si notre poésie ancienne est oubliée, la poésie nouvelle est méconnue. Les jeunes poètes sont accusés d'obscurité, d'extravagance, de manque de sincérité. Vous avez peut-être suivi la grande campagne de presse menée dernièrement contre notre littérature moderne. Le public est dérouté. Il n'ose plus choisir. Il est intimidé par la violence des polémiques et par la brutalité des attaques qui mettent en doute les valeurs les plus claires, les plus nobles, du point de vue de l'art.

Dans une telle atmosphère d'ignorance, de mauvaise foi, ne trouvez-vous pas que c'est un acte de courage et de justice le simple fait de présenter au public, sans aucun commentaire, quelques textes de bonne littérature moderne et de lui donner ainsi la possibilité de juger, de comprendre, de se laisser convaincre?

La plus grande partie du récital d'hier soir, Mme Sadova et M. Acterian l'ont réservée à la poésie actuelle – à cette poésie si contestée, si incomprise. Le dévouement des deux artistes, leur compréhension littéraire, l'émotion qu'ils ont mise au service de la poésie, la conviction intime que leurs voix prouvaient avec chaque intonation – tout cela doit leur gagner la reconnaissance des lettres roumaines. Quant à la Société de Radiodiffusion, elle a l'obligation de continuer une expérience si noble, capable de donner au microphone roumain un prestige qu'il n'a pas toujours.

ENESCO. DINU LIPATTI. HUBERMAN. LA PHILHARMONIQUE

Les lecteurs de Marcel Proust – et j'en ai reconnu quelques-uns samedi soir dans la salle de l'Athénée Roumain – ont écouté sans doute avec une émotion spéciale la Sonate *de Franck, interprétée par Georges Enesco. Ils se sont probablement rappelé la sonate de Vinteuil, qui est l'écho littéraire de celle de Franck, et tous leurs souvenirs proustiens sont brusquement revenus à l'appel du violon. C'est Marcel Proust lui-même qui écrivait dans une dédicace célèbre à Jacques de Lacretelle:*

„Dans cette même soirée encore, quand le piano et le violon gémissent comme deux oiseaux qui se répondent, j'ai pensé à la Sonate *de Franck, surtout jouée par Enesco..."*

„Surtout jouée par Enesco", comme il avait raison Marcel Proust d'indiquer cette préférence. Nous avons entendu de grands violonistes, mais personne ne nous a jamais donné et personne ne nous donnera jamais l'interprétation émouvante dans sa noblesse, dans sa mélancolie, dans sa poésie, la grave interprétation que Georges Enesco nous fit entendre. Nous avions samedi soir le sentiment de vivre un moment unique – et ceci nous interdit tout autre éloge, tout autre commentaire.

L'honneur d'accompagner le maître revint à M. Dinu Lipatti, jeune pianiste et compositeur, qui nous étonna par la maîtrise jointe à sa jeunesse. Il ne fut pas simplement l'accompagnateur de Georges Enesco, il fut son collaborateur. Le piano fut à l'égal du violon, surtout dans la sonate de Beethoven qui commença le programme de la soirée. Discret, puissant, inspiré, plein de grâce et plein d'émotion, M. Lipatti est un pianiste qui nous ravit par tout ce qui est spontané et vivant dans sa jeunesse et en même temps par la maturité artistique dont il fait preuve.

La seconde pièce du programme nous le présenta aussi dans sa qualité de compositeur. Sa Sonatine *est une petite œuvre ingénieuse qui met en valeur quelques thèmes folkloriques, traités dans un esprit musical moderne. Nous l'avons écoutée avec le plus vif plaisir.*

*

Nous avons depuis longtemps épuisé les éloges pour l'art de Georges Enesco et pourtant toutes les fois qu'il joua de nouveau, il nous donna l'impression de ne pas avoir dit encore ce qu'il y a de miraculeux dans sa présence, dans son message, dans son esprit.

Nous étions encore charmés par la Sonate *de Franck, nous n'avions presque pas encore oublié ses derniers accords, ses derniers échos et le lendemain matin, c'est-à-dire quelques heures plus tard, Enesco nous joua le* Concerto pour violon et orchestre *de Beethoven, cette grande œuvre dont le lyrisme nous émeut toujours, mais qui nous a rarement émus comme elle l'a fait ce dimanche, sous l'archet du maître. Une telle joie vous ôte le droit de la juger. Elle ne vous laisse qu'une seule liberté: celle de vous soumettre, celle de renoncer à vous et de vous laisser entraîner vers ses secrets et lointains horizons.*

Et comme pour achever une heure de musique suprême, comme si après avoir monté si haut, toute descente aurait été interdite, le Concerto pour violon et orchestre *fut suivi par la troisième symphonie, combien de fois ne l'avons-nous pas entendue cette symphonie sous la coupole de l'Athénée Roumain? Mais fut-elle jamais plus pathétique, plus généreuse dans ses élans, plus héroïque, plus grave, plus douloureuse et plus sereine?*

C'est sans doute une des meilleures réalisations du dirigeur Enesco. Elle nous rappelle la belle interprétation de Molinari (qui nous montra l'année passée que notre orchestre symphonique est capable quand même de faire de belles choses quand on lui exige ou, si vous voulez, quand on les lui impose). Beethoven connut dimanche matin, grâce à Georges Enesco, une heure solennelle.

*

M. Bronislaw Huberman revient à Bucarest après cinq années d'absence. Il revient dans une

époque assez dangereuse pour un violoniste, car il trouva un public musical qui a déjà vécu trois semaines sous le charme du violon de Georges Enesco. Si grande que soit la glorieuse carrière de M. Huberman, si forte que soit sa renommée, une telle comparaison n'est pas sans péril. Dépêchons-nous de dire: M. Huberman a vaincu de son premier récital, de son premier contact avec le public ces difficultés. Il est vraiment un artiste de grande classe et nous l'avons écouté non seulement avec l'étonnement que nous impose tout virtuose exceptionnel, mais surtout avec l'émotion que seul un musicien véritable peut nous communiquer.

La technique de Huberman garde une sûreté que ses quarante années de carrière n'ont pas encore fatiguée. Cette technique fit ses majeures preuves de complexité et d'aisance dans la sonate de Bach, jouée par Huberman avec une ampleur de petit orchestre de chambre. Il nous a donné un Bach d'une simplicité géométrique quant à la construction, mais d'une profonde gravité intérieure. Ce fut, je crois, la meilleure partie d'un programme qui était pourtant fait uniquement de grandes œuvres. Une sonate de Brahms et une sonate de Beethoven encadraient celle de Bach – et quelques petites pièces de Szymanowski et Chopin complétaient le programme.

Mais comme M. Huberman donne un second récital, nous aurons l'occasion de revenir dans notre prochaine chronique. Il convient de signaler dès maintenant l'accompagnement exceptionnel du pianiste J. Gimpel.

*

Jeudi soir, la Philharmonique a ouvert à l'Athénée Roumain sa nouvelle saison musicale. Ce fut plutôt une ouverture officielle, car l'ouverture effective a déjà eu lieu il y a trois semaines à l'occasion du premier concert symphonique dirigé par George Enesco.

La Philarmqnique est une de nos vieilles connaissances. Nous avons eu tant de fois l'occasion de nous occuper de ses possibilités artistiques, de ses réussites ou de ses défauts et nous aurons encore tant de fois l'occasion de nous en occuper, qu'il nous sera permis de ne pas insister aujourd'hui. Le concert de jeudi soir fut un concert de la valeur habituelle des concerts que M. Georges Georgesco et la Philharmonique nous présentent chaque semaine depuis quelques années.

Pourquoi ne pas avouer qu'après avoir monté avec Enesco aux sommets de son art, il est un peu difficile, un peu triste de revenir à notre atmosphère musicale ordinaire. Mais le programme de jeudi fut quand même consolateur: la première symphonie de Schumann, un concerto pour piano et orchestre de Mozart, le Capriccio *de Stravinsky et* La Valse *de Ravel.*

Le soliste du concert fut M. Dinu Lipatti et nous avons déjà dit plus haut quelles sont ses remarquables qualités. Si dans le Capriccio *de Stravinsky il nous parut parfois intimidé par l'orchestre, dans le concerto de Mozart il fut par contre excellent par la finesse, la maîtrise et la clarté du jeu.*

„LE PLUS GRAND ÉCRIVAIN ROUMAIN"

La revue parisienne „Vu" nous fait la surprise de publier dans son dernier numéro un long reportage sur „le plus grand écrivain roumain". Savez-vous quel est cet écrivain, qui est „le plus grand"? Savez-vous quel est ce prosateur, ce poète, cet homme de lettres, cet artiste qui réussit à conquérir l'admiration, si difficile, de la revue parisienne? C'est M. Petre Bellu. Il paraît que ce monsieur est une sorte de Knut Hamsun balkanique, une sorte de Maxime Gorki bucarestois. Du moins le reportage de „Vu" nous le dit avec beaucoup de conviction et d'enthousiasme.

Cette générosité critique avec laquelle la revue française s'occupe des lettres roumaines nous fait en principe infiniment d'honneur, mais elle nous surprend un peu par son excès d'éloges. Nous connaissons nous aussi M. Bellu, mais il faut avouer que nous nous sommes doutés de son extraordinaire valeur littéraire. Il est, à ce que nous savons, l'auteur d'un roman malheureux, une sorte de mélodrame puéril, rhétorique, pleurnichard, d'un mauvais goût et d'une platitude sentimentale qui dépassent de beaucoup tous les Georges Ohnet du genre.

Une réclame sans aucun scrupule avait abouti, il y a deux ans, à pousser la vente de ce malheureux livre et d'en épuiser quelques éditions à 15 lei l'exemplaire – ce qui fut vraiment un double record de succès et de bas prix. Mais une réclame – si impudique, si déchaînée, si triviale qu'elle soit – peut faire vendre, mais elle ne peut en aucun cas créer une

valeur d'art là où il n'y en a pas. Après moins de deux ans, M. Bellu était donc rentré dans l'indifférence générale et son livre sombra dans un juste oubli.

Mais le voilà de nouveau „découvert" – et cette fois-ci à Paris. Que s'est-il passé pour qu'il ressuscite et pour qu'il devienne ni plus, ni moins que „le plus grand écrivain roumain"? Il s'est passé une chose assez triste. M. Bellu vient d'être le héros d'une aventure écœurante, pour ne pas employer un autre nom. Il vient de voler une certaine somme d'argent, dans des conditions qui sont restées assez confuses, ce qui lui valut quelques jours d'arrêt et... un commencement de célébrité européenne. Quel beau sujet de reportage n'est-ce pas?: „le plus grand écrivain roumain arrêté pour un vol d'argent". Y a-t-il quelque chose de plus „dostoïevskien"? Y a-t-il quelque chose de plus sensationnel? Un Raskolnikov vivant, un Raskolnikov artiste, bohème, génial et voleur.

Tout cela est à tel point stupide qu'on refuse de croire qu'une revue française ait pu „marcher" avec une si grande facilité. L'histoire me paraît plutôt triste que ridicule. On ignore en France presque tout de ce qu'on fait chez nous. Nos livres on ne les lit pas, on ne les traduit pas; nos revues on ne les connaît pas; nos pièces de théâtre on ne les joue pas. Nous avons de grands écrivains – oui, des écrivains vraiment grands, dont l'œuvre sera un jour une surprise pour l'étranger qui les ignore – mais ceci ne suffit pas. Il faut probablement autre chose. Il faut un petit scandale, quelque chose de sensationnel, une

histoire de gangsters, pour que la presse littéraire parisienne veuille bien se souvenir de nous. Mais alors, elle comble de ses éloges...

HUBERMAN. ENESCO. PIERRE FOURNIER. BRAÏLOWSKY

Le second récital de Bronislaw Huberman nous présenta la Sonate *de César Franck, une semaine après l'avoir entendue jouée par Enesco. Redoutable souvenir! Nous l'avons déjà dit: l'interprétation de Georges Enesco est unique. Huberman, en jouant la* Sonate *de Frank, malgré sa parfaite technique, malgré sa maîtrise, malgré son incontestable sensibilité pathétique, ne réussit pas de chasser l'émotion qui frémissait encore dans nos cœurs et dans notre souvenir.*

Que ceci ne nous fasse pas oublier les grandes qualités de M. Huberman. Il joua vendredi passé un petit fragment de Jean Sébastien Bach avec une richesse polyphonique étonnante et – comme pour faire valoir la grande diversité de ses moyens – il finit le programme avec le Concerto *de Mendelssohn, exécuté avec un „brio" d'éclatante jeunesse.*

Mais la pièce du programme qui nous intéressa spécialement ce fut la Sonate *de Respighi (en première audition chez nous, si je ne me trompe) – belle œuvre dont les influences sont assez claires, assez directes (on y reconnaît surtout l'ombre de Franck), ce qui ne l'empêche pourtant pas de nous*

prouver encore une fois le message musical authentique du compositeur italien, mort il y a quelques mois.

*

Veracini, Bach, Mozart, Philippe Gaubert, Tartini, Beethoven – voici quel fut le programme du quatrième et du cinquième récital de Georges Enesco. Après six semaines de concerts sans relâche, après six semaines de travail continuel, pendant lesquelles il dirigea, répéta ou joua presque chaque jour à Bucarest ou dans les villes de province, Georges Enesco garda la même force, le même enthousiasme, la même fraîcheur de sensibilité, la même puissance de conviction du premier jour. Aucune fatigue, aucune lassitude, aucune hâte... Il joua chaque soir comme s'il jouait pour l'éternité. Et c'est sans doute pour une sorte d'éternité qu'il joua réellement, car l'émotion qu'il nous communique ne s'effacera jamais, malgré le temps, malgré l'oubli.

Il est difficile de choisir. Tout ce qu'il joue touche au miracle. C'est la perfection, non pas cette perfection froide, impersonnelle, inanimée du virtuose, mais la perfection animée par la flamme de l'esprit.

Pourtant, s'il nous est permis de faire un choix parmi nos émotions les plus chères, nous parlerons surtout des deux grandes pièces de Bach – une sonate et une partita pour violon seul – que Georges Enesco joua, l'une samedi passé, l'autre mardi soir. Gravité et simplicité, profondeur et clarté, précision et aisance, une certaine rigueur de style et un ineffable souffle de tristesse, de mélancolie – voilà tout ce que

le violon de Georges Enesco sait nous faire voir, comprendre et sentir dans les constructions sonores du calme Jean Sébastien Bach.

*

Jeudi soir, dans le cadre du deuxième concert symphonique de la Philharmonique, M. Georges Georgesco nous présenta pour la première fois le violoncelliste français Pierre Fournier. Excellent début! M. Fournier, qui paraît très jeune, a toutes les qualités de sa jeunesse, alliées à une maturité artistique dont on se rend compte du premier moment.

Dans le vieux Concerto pour violoncelle et orchestre *de Lalo (il nous a paru vraiment vieux ce concerto que nous n'avions pas entendu depuis quelques années!) M. Fournier a mis un élan, une émotion, une flamme intérieure qui dépassait parfois par sa pathétique beauté la sagesse de l'œuvre. „Sagesse prudente" n'est pas une expression péjorative. Le concerto de Lallo garde encore assez de grâce et une certaine poésie légèrement désuète à laquelle nous sommes toujours sensibles.*

Nous attendons avec la plus légitime sympathie le récital que M. Fournier donnera demain matin à l'Athénée Roumain. Un programme très riche et très varié, qui va de Bach à Debussy, nous donnera la possibilité de nous faire une opinion plus complète sur son art, mais dès maintenant il convient de dire que M. Fournier nous paraît destiné à une grande carrière. Son instrument possède une chaleur émouvante, une vibration qui est sans doute l'écho d'un véritable artiste.

Le programme de jeudi soir commença avec le Concerto grosso *de Filip Lazar, ce qui fut un juste*

hommage à la mémoire du compositeur mort tragiquement il y a deux semaines à Paris. Nous avons déjà parlé dans un de nos précédents articles de l'impatience que Filip Lazar et son œuvre représentaient pour la nouvelle musique roumaine. Ce n'est pas ce Concerto grosso, *exécuté avant-hier soir, que nous préférons de toute son œuvre. Nous l'avons entendu pourtant avec une vive émotion et nous avons de nouveau reconnu dans la solidité de la construction, dans certaines trouvailles symphoniques, les grandes qualités du compositeur disparu. M. Georgesco dirigea le* Concerto *de Lazar avec un dévouement et une sympathie spéciaux.*

À ce propos, n'oublions pas de signaler la manière très digne et pieuse, dont nos postes de T. S. F. ont commémoré le souvenir de Lazar. Le programme de l'audition de mercredi soir de la Radio Bucarest réunissait quelques-unes de ses plus importantes compositions.

Pour revenir au symphonique de jeudi soir, signalons le succès personnel de M. Georges Georgesco, qui dirigea la troisième symphonie de Brahms d'une façon admirable. Sa baguette nous fait parfois de telles surprises qui, tout en confirmant les qualités naturelles du dirigeur, nous font regretter plus vivement ses inégalités d'humeur. Les Variations sur un thème propre *de Szell – œuvre très intéressante par sa construction moderne – finissent le programme.*

*

M. Braïlowsky nous revient après une très longue absence. Il revient avec tous ses dons que nous n'avons pas oubliés et qu'il nous montra de

nouveau hier soir au cours d'un concert organisé avec la collaboration de l'Orchestre Radio. Chopin, Liszt, Tchaïkovsky – le programme ne nous parut pas le plus heureux possible – mais Braïlowsky est un trop grand artiste pour ne pas nous l'imposer. „Poète du piano" il sait ajouter à une délicatesse minutieuse une grande force intime qui le fait un des artistes les plus complexes de cet instrument.

Mais nous reviendrons sur son jeu dans notre prochaine chronique, après le récital annoncé pour lundi soir.

L'OPÉRA ROUMAIN

L'ouverture de la nouvelle saison de l'Opéra Roumain a eu lieu cette année dans un cadre auquel la présence du Roi et du Grand Voévode d'Alba Julia donnait un prestige solennel qui dépassait l'importance d'une simple „première" de théâtre. On a peut-être compris samedi soir que l'Opéra Roumain n'appartient pas seulement à ses artistes ou à son public, mais qu'il appartient avant tout au pays. Avoir un Opéra permanent, capable de donner de grands spectacles d'art, est un devoir que l'État n'a pas le droit de négliger, si cher, si difficile que ce devoir puisse être.

Une capitale européenne n'est pas une simple résidence administrative. Elle est un centre de culture vivante qui reçoit les messages spirituels du monde entier et leur donne la possibilité de s'exprimer

dignement. Une ville n'est pas une „capitale" uniquement parce qu'elle abrite un gouvernement, quinze ministères et un parlement. Ce qui lui confère surtout sa qualité de „capitale" – qualité spirituelle autant que politique – ce sont ses bibliothèques, ses grandes écoles universitaires, ses musées, ses théâtres d'art.

N'avez-vous pas été choqués par la facilité avec laquelle on a pu discuter pendant un mois sur la possibilité de supprimer purement et simplement l'Opéra Roumain à cause de je ne sais quel rapport technique, dont l'inexactitude fut d'ailleurs bientôt prouvée? Cette facilité nous donne le droit de croire qu'on n'a pas encore chez nous le sens de tous nos devoirs, de toutes nos obligations d'ordre spirituel. Maintenir l'Opéra Roumain – maintenir une institution dédiée à la grande musique, maintenir une maison qui nous conserve d'une part une grande tradition classique, celle de Mozart, de Beethoven, de Wagner, et qui ouvre d'autre part ses portes aux compositeurs roumains, en train de construire une littérature musicale roumaine – voici une tâche qu'on ne peut négliger, sans renoncer à une des fonctions essentielles de la vie nationale. Heureusement, il y a quelqu'un qui nous rappelle toujours par son exemple tout ce que nous avons la négligence d'oublier: c'est notre Roi. Sans doute Sa présence à l'ouverture de l'Opéra fut un geste symbolique.

On avait choisi pour ce premier spectacle la chose la plus noble et la mieux réalisée du répertoire de l'Opéra. En effet, de tous les spectacles wagnériens qu'on nous a présentés à Bucarest, Les

Maîtres chanteurs *reste le meilleur. Est-ce à cause de M. Sadoveano, le directeur de l'Opéra? Est-ce à cause de M. Perlea, le chef d'orchestre, interprète profond de Wagner? Est-ce à cause de M. Stefanesco-Goanga, un des meilleurs Hans Sachs que nous ayons jamais entendus?*

Les Maîtres chanteurs *gardent sur la scène de Bucarest toute cette noblesse artistique avec laquelle les grandes scènes de l'Occident nous ont habitués. Le spectacle n'est pas sans défauts de détail, mais sa ligne générale est bonne et, si on pense à toutes les difficultés qu'une telle œuvre comporte, on a le droit d'applaudir en toute sincérité le grand effort de notre Opéra, ce grand effort qui est en même temps un grand succès.*

UN CLERC INCOMMODE

Les dictateurs, qu'ils soient de droite ou de gauche, ont bien raison de détester les intellectuels. Ce sont des gens dangereux qui ne savent pas parler comme il faut et qui surtout ne savent pas se taire quand il le faut. Ils perdent ce préjugé absurde de leur liberté morale et ils n'acceptent pas de se plier devant les vérités certifiées par les autorités suprêmes. Ils ont cette naïveté inacceptable d'opposer leur doute, leur conscience, leur esprit de critique, leur volonté de justice aux ordres absolus du régime. C'est une attitude incommode et les dictatures de toute sorte savent ce qu'elles font quand

elles déclarent, avec une sincérité un peu brutale, mais exempte de toute hypocrisie, leur mépris pour la culture.

Il faut que les hommes aient une opinion claire. Il faut qu'ils disent oui ou non afin que le gouvernement sache sans perdre le temps ceux qu'il convient de fusiller immédiatement et ceux auxquels on peut laisser provisoirement la vie sans trop de danger pour la tranquillité de la dictature. Mais que faire de ceux qui ne veulent dire ni oui, ni non? Que faire de ceux qui n'acceptent pas de choisir? Que faire de ceux qui ne vont ni à droite, ni à gauche? C'est généralement le cas des intellectuels, des écrivains et, pour employer une expression qui a fait fortune, le cas des „clercs".

Récemment, un grand écrivain espagnol, Pío Baroja, parlant du destin de son tragique pays, fit à une réunion du PEN Club français une déclaration qui résumait avec une fierté admirable l'attitude du clerc devant les folies politiques:

„Un écrivain comme moi doit-il être de droite ou de gauche? Je me refuse à ce choix. J'ai grand-peur d'avoir deux sortes d'ennemis: les blancs et les rouges, et je formerais volontiers un troisième parti, qui serait celui de la tolérance...

Il m'est absolument indifférent d'écrire mes livres en prison."

Une telle déclaration d'indépendance ne peut qu'indigner ceux qui aiment l'esprit partisan, les principes absolus et aveugles, la soumission totale devant la force. Comment tolérer cette espèce orgueilleuse, qui est l'espèce des „clercs" et qui

réclame pour soi le droit de contrôler, de penser, de comprendre et de juger? Ces gens sont à tel point incommodes que, même s'ils adhèrent à un mouvement politique, ils continuent d'être encombrants par leur lucidité, par leur habitude de tout regarder, de tout connaître.

N'est-il pas édifiant, par exemple, le cas récent de M. André Gide qui, faisant un voyage en U. R. S. S. – et le faisant avec la plus vive sympathie pour le régime politique et social du pays –, une fois rentré à Paris, se met à écrire un livre où il fait une âpre critique du système soviétique en dénonçant tous ses abus contre la liberté, contre la justice, contre la vérité? Tout autre militant, tout autre partisan aurait su se taire. Mais M. Gide est un clerc. Il est avant tout responsable envers sa propre conscience – et c'est pour la paix de cette conscience qu'il parle, même s'il le fait avec tant de mélancolie, avec tant de regrets.

Et n'est-il pas encore éloquent le cas de Carl von Ossietzky, cet écrivain allemand que M. Hitler tient en prison depuis trois années et que le prix de Nobel vient de chercher dans sa geôle, comme pour montrer que l'intelligence ne veut connaître les verdicts de la politique et que les valeurs de la morale sont tout autres que les valeurs et les vérités de n'importe quel parti.

Vous voyez bien, à droite ou à gauche, les écrivains, les intellectuels, les clercs ne savent faire que des ennuis. Qu'ils sont embêtants quand même!...

PIERRE FOURNIER. GEORGES ENESCO. BRAÏLOWSKY. MOLINARI. ORNELLA SANTOLIQUIDO

Nous avons déjà dit dans notre chronique de la semaine passée l'impression excellente que M. Pierre Fournier nous laissa dès sa première apparition sur la scène de l'Athénée Roumain. Le récital de dimanche matin confirma avec éclat cette première impression.

M. Fournier n'est pas seulement un bon instrumentiste; il est surtout un musicien distingué. Si sa technique est bonne, sa sensibilité artistique est remarquable. Le jeu de ce violoncelliste nous révèle une gravité intérieure qui, tout en restant sobre et profonde, ne devient jamais rigide et ne perd jamais sa clarté, sa souplesse, ses nuances. Ce qui permet à M. Fournier de passer avec tant d'aisance de Bach à Debussy c'est justement cet alliage de gravité et de finesse. Sensible et sobre, fin et puissant, M. Fournier a le droit de figurer un jour, qui n'est sans doute pas trop lointain, parmi les premiers artistes de son instrument.

Le grand public, qui n'a pas eu la curiosité de connaître ce musicien au nom encore inconnu (la salle de l'Athénée était à moitié vide dimanche matin), sera un jour obligé de reconnaître ses torts. La Philharmonique mérite d'être vivement félicitée de nous avoir présenté M. Pierre Fournier. Au piano, nous avons revu avec plaisir M. Dagobert Bucholtz, dont l'accompagnement est toujours intelligent et dévoué.

*

Georges Enesco vient de finir, avec son récital de dimanche soir, sa série de concerts. Obligé par le

grand succès, que le public de Bucarest lui a constamment assuré avec un rare enthousiasme, il consent de donner encore quelques soirées de musique au cours desquelles il va répéter les pièces les plus importantes de son répertoire! Mais ceux qui ont eu la chance d'entendre tous les concerts donnés à cette saison par Enesco à Bucarest peuvent considérer le récital de dimanche soir comme le dernier. C'est peut-être pour cela que nous l'avons entendu avec une double émotion, avec une double ferveur.

Plein de clarté, de simplicité, de grâce limpide dans le concerto de Nardini, Enesco retrouva cet accent majeur, viril et puissant qu'il a toutes les fois qu'il joue du Bach. La sonate exécutée dimanche soir nous fit encore une fois comprendre les lignes pures de toute construction musicale de Jean Sebastien Bach. Par son calme, par sa noblesse, par sa profonde paix de grand classique, Enesco en est l'interprète idéal.

La fontaine d'Aréthuse *(que nous avions entendue l'année passée jouée par Thilbault et cette année encore jouée par Huberman) eut sous l'archet d'Enesco une fluidité, une transparence, une lumière de soie très pure et très fine.*

*

Que M. Braïlowsky soit un grand pianiste il n'y a pas de doute. Il nous l'a prouvé il y a sept ou huit années, quand il joua pour la première fois chez nous; il l'a confirmé la semaine passée dans le concert donné avec le concours de l'Orchestre Radio et du dirigeur viennois Fritz Fall; il nous l'a enfin de nouveau montré dans son récital de lundi soir.

Pourtant son jeu est déroutant par son inégalité. D'une pièce à l'autre, M. Braïlowsky change de style, de manière, de conviction intime. Il y a dans son programme des réussites parfaites qui nous ravissent par leur justesse de ton, par leur finesse de sensibilité. Mais il y a aussi certaines pièces qui nous étonnent par leur manque d'expression, par leur exécution toute mécanique, toute extérieure. Ecoutez M. Braïlowsky quand il joue la Nocturne en ré dièse majeur *de Chopin. Quelle poésie ineffable, suave, à la fois trouble et fine, mélancolique et limpide. Mais écoutez-le quand il joue* La danse du feu *de de Falla. On dirait que ce n'est plus le même pianiste: son jeu devient inexpressif, vide, brutal quand il doit être puissant, anémique quand il doit être subtil. Parfois, cette différence surprenante de classe nous choque au cours de la même œuvre, admirablement jouée dans certains de ses passages, mais d'une incompréhensible insuffisance dans d'autres. Par exemple, M. Braïlowsky nous parut excellent dans les premiers mouvements de l'*Appassionata *(dans l'Allegro surtout), mais il nous déçut terriblement dans les deux derniers mouvements de la sonate, notamment dans le Presto, qu'il joua avec une sorte de brutalité furieuse, nullement nécessaire.*

Mais ceci ne nous empêche pas de voir dans M. Braïlowsky un artiste de grande valeur. La sûreté et la grâce avec laquelle il joua le concerto de Friedemann Bach (est-il de Friedemann Bach ou de Vivaldi cet admirable concerto plein de lumière sonore?), la finesse mozartienne qu'il mit à jouer la

Pastorale *et le* Capriccio *de Scarlatti, enfin l'éclat nuancé, comme un reflet de soie, qu'il donna à* L'isle joyeuse *de Debussy et aux* Jeux d'eau *de Ravel nous prouvèrent avec certitude la qualité exceptionnelle du pianiste.*

*

C'est depuis quelques années une heureuse habitude de la Philharmonique d'offrir chaque saison, pour un soir, la baguette à M. Bernardino Molinari, l'illustre chef d'orchestre italien. Habitude heureuse, car M. Molinari est un dirigeur de grande autorité, artiste sensible et technicien parfait, maître clairvoyant de l'orchestre qu'il dirige et interprète pathétique des œuvres qu'il fait exécuter. Nous avons écrit l'année passée une longue chronique sur l'art de M. Molinari et, afin de ne pas nous répéter, nous prenons la liberté d'y envoyer le lecteur qui serait intéressé par le sujet.

Au cours du concert de jeudi soir, M. Molinari dirigea l'ouverture au Cendrillon *de Rossini, les* Canti della stagione alta *de Pizzetti, le poème de Strauss* Mort et transfiguration *et les* Pins de Rome *de Respighi. La surprise du concert fut sans doute l'ouverture de Rossini, à laquelle l'interprétation de M. Molinari réussit de donner une vivacité presque mozartienne, une admirable richesse de couleur, une spontanéité musicale charmante. Nous avons moins aimé les* Canti *de Pizzetti, longue œuvre d'une sagesse un peu plate, même dans ses efforts de complexité de style. Mais Mme Ornella Santoliquido, la soliste de ce concert, est une pianiste de grand mérite, ce qu'elle nous a mieux montré l'année*

passée, quand elle débuta chez nous, invitée par l'Association de Musique Nouvelle, et ce qu'elle nous confirmera sans doute de nouveau dans le récital personnel qu'elle annonce.

Richard Strauss et Ottorino Respighi occupèrent la seconde partie du programme et eurent dans M. Molinari un interprète passionné, expressif, qui sut garder une juste mesure entre la sévérité autoritaire du dirigeur et la sensibilité méridionale de l'artiste. Un beau concert, un grand succès.

NOTĂ DESPRE SAFIRIM

Sunt în romanul d-lui N. M. Condiescu două părţi distincte, de stil deosebit, care, pentru moment, probabil fiindcă nu cunoaştem economia întregii opere, mi se pare că nu fuzionează între ele şi că-şi păstrează fiecare individualitatea proprie. Un filon de exaltare lirică şi un filon de reală forţă epică străbat paginile lui Safirim, aşa cum două curente contrarii ar putea să străbată, la adâncime diferită, apele aceleiaşi mări.

Safirim este un liric, dar mai este un observator just şi un psiholog clar-văzător. Lirismul său e nebulos şi se exprimă prin simboluri confuze, greu de descifrat. Dimpotrivă, observaţia sa psihologică este exactă, precisă şi nuanţată.

Un astfel de aliaj este cel puţin ciudat. El pune laolaltă calităţi adverse, dacă nu incompatibile. De aceea nici nu este, propriu-zis, un aliaj. E mai mult o

alternare de stiluri. Safirim îşi scrie însemnările cu două condeie diferite. Sunt două voci, cu timbru distinct. La lectură, ele se deosebesc net. Cu creionul roşu în mână, cititorul ar putea marca foarte uşor „intrările" celor două glasuri care ne prezintă, când un Safirim romantic, liric şi aproape retoric, când un Safirim sobru, simplu şi concis.

Tranziţia e de multe ori bruscă. Paginile greoi simbolice sunt urmate de episoade clare, de un interes direct şi de o preciziune psihologică remarcabilă. Dacă metafizica lui Safirim mi se pare vagă, din contră scrisul său epic este nervos, articulat, viu, de o mare putere plastică.

Solilocviile lui Safirim, meditaţiile sale despre viaţă, despre destin şi despre moarte, conversaţiile sale cu Pan au ceva grandilocvent, excesiv şi ceţos. Există un anumit „stil de majuscule" (majuscula fiind nu numai o simplă obişnuinţă grafică, ci o adevărată turnură de spirit) – şi acesta este stilul lui Safirim, în momentele sale lirice.

„Ş'acum, în hruba asta, – în noaptea aceasta de toamnă, sunt Eu acela care mânjesc cu slovele mele păcătoase, albul hârtiei, negustorind, – în nădejdea unei împăcări, – nesfârşita ceartă cu mine însumi şi spasmurile unui suflet zdrenţuit ca un stindard glorios?" (p. 22).

Totuşi, ceea ce deocamdată mi se pare încă neclar în Safirim, sunt tocmai aceste „spasmuri ale unui suflet zdrenţuit", tocmai această dramă interioară, care bănuesc că trebuie să formeze axa întregii opere, centrul ei, unitatea ei. Safirim reprezintă probabil înainte de orice o dramă de

conştiinţă, dar această dramă rămâne deocamdată pentru cititorul primului volum, necunoscută sau cel puţin nerealizată.

Când de la dezbaterile sale intime, Safirim trece la evocarea directă a vieţii, când părăseşte ideile pentru a regăsi oamenii, şi abandonează problemele, pentru a se îndrepta spre fapte şi lucruri, atunci tonul se schimbă dintr-o dată, iar scrisul capătă o siguranţă ce se resimte fericit până în cele mai mici detalii. Meditaţia lui Safirim este plină de vagi generalităţi, dar viziunea lui epică este concretă, viguroasă, netedă.

După ce ai trecut de primele capitole, oarecum dezorientat de simbolismul lor incert, fumuriu şi destrămat, te surprinde deodată accentul ferm, pe care îl capătă romanul, liniile lui clare, realitatea lui plastică. Un Safirim liric şi artificios cedează locul unui Safirim natural, degajat, convingător, în scrisul căruia pulsează victorioasă puterea de creaţie a romancierului.

E desigur riscat să facem de pe acum afirmaţii generale despre o operă, ce se află abia la început şi din care nu cunoaştem decât prima etapă, dar între cei doi Safirimi, care-şi dispută cartea, ca şi cum ar fi doi eroi deosebiţi, preferinţa noastră critică merge spre acel liniştit, sigur şi precis, Safirim, care opune unor stări de lirism confuz şi misterios, un simţ de observaţie măsurat şi lucid, deşi nici el lipsit de poezie.

Cartea d-lui N. M. Condiescu este populată de numeroase personaje episodice, pe care autorul le

schiţează cu mijloace interesante de portretist. Desenul său este atent, delicat în detalii, ferm în linii. D.N.M. Condiescu posedă arta indispensabilă scriitorului epic, de a evoca vizual oamenii despre care vorbeşte.

Iată în câteva trăsături un portret de bătrână:

„Păstra acum, sub înfăţişarea uscată a bătrâneţii care mumiiază, o rămăşiţă de îngrijită curăţenie şi-o cochetărie de marchiză de prin al 18-lea secol, care impresiona plăcut. De sub bonetu-i în-dantelat, răsărea figura încreţită cu volănaşe de cute dese, cu goluri vinete şi striate în obraji, cu buzele tivite, strâns trimese înspre gingiile fără de dinţi. Bărbia pronunţat ascuţită, căuta ameninţător în afară, o ţăcălie de babă vrăjitoare".

Iată, cu aceeaşi economie de sugestii, cu aceeaşi simplicitate de notaţie, o siluetă de militar:

„Maiorul Ciortan era un om mic de stat, dar bine zidit. Gâtu-i de taur, înfipt între umerii laţi, lega de trup un cap dac, cu fruntea boltită sub un păr negru şi mătăsos. Nasul îl avea subţire, cu nări de copoi. Buzele – cărnoase şi totdeauna însângerate parcă de muşcături – răsăreau din negura bărbiei încâlcite şi a mustăţilor lungi, răscolite de adieri. Doi ochi, necuprinşi de odihna somnului şi striaţi de vine roşii priveau totdeauna sfredelitor şi încruntat".

Pentru fiecare din personajele ce trec prin roman, d. N. M. Condiescu găseşte acea inexplicabilă trăsătură de viaţă, care surprinde expresia unui om, mişcarea lui, sufletul lui, aşa încât în trei rânduri de carte să avem o prezenţă vie.

Nu cunosc în *Însemnările lui Safirim* nici un personaj inert. Până şi apariţiile cu totul secundare –

cele care nu ocupă decât un incident, o paranteză – sunt de un adevăr perfect. Amintirile de şcoală ale lui Safirim (capitolul 13) ne prezintă de exemplu câteva sumare tipuri de profesor. Sumare, dar nu mai puţin vii, comunicative, convingătoare. Îl văd foarte bine pe profesorul de geografie.

„Subţire ca o spetează de zmeu şi nesfârşit de lung, croit în linii care se îmbinau ascuţit, cu părul tăiat în perie, cu ochii vii şi şireţi, Gogu Slăveanu, cu genunchii proptiţi în muchea catedrei, a scos pe nemereală opt elevi la ascultare".

Îl văd la fel de bine pe d. Marodian, profesorul de zoologie, pe d. Gheorghiu de română, pe d. Gheorghe Stan de franceză.

„Cu ochii bridaţi, striaţi de vinele roţii, sclipind fosforescent de sub pleoapele grele, cu o frunte pleşuvă, cu maxilar de lup şi o ţăcălie evocativă pe barba-i prelungă, avea mai mult înfăţişarea unui Mefisto".

De cele mai multe ori aceste personaje episodice nu trec dincolo de cuprinsul unei anecdote, dar şi atâta e de ajuns pentru a da viaţă. Cu o notă de satiră, cu un cuvânt de nostalgie, cu un epitet, cu o replică, d. N. M. Condiescu creează o mică dramă, o scurtă comedie, cu atât mai expresivă, cu cât e mai concisă.

Şi uneori ceea ce prin dimensiuni nu este decât o anecdotă, devine prin semnificaţie un roman lapidar, în care simţi că rămân nenumărate posibilităţi, pe care autorul s-a mulţumit să le sugereze, când i-ar fi fost foarte uşor să le dezvolte până la proporţiile unei nuvele, independentă de

cartea lui Safirim. Mă gândesc cu deosebire la figura acelui Nicu, „fratele tatii, fost aghiotant domnesc, mort în împrejurări tragice la 1867" (p. 128). D. N. M. Condiescu nu-i acordă decât două pagini, dar în aceste două pagini e o întreagă poveste de amor, înduioşătoare prin naivitate, prin sentimentalism demodat, prin amestec de brutalitate soldăţească şi de copilărie romanţioasă. Versurile maiorului Nicu scrise „într-o agendă veche, cu însemnări de tot felul, privitoare la gospodăria batalionului" sunt de un humor nostalgic şi de o tristeţe ironică, ce evocă un întreg timp de demult.

Portretul este un procedeu de memorialist. În bună parte d. N. M. Condiescu este într-adevăr un memorialist, iar cartea sa e o carte de memorii, cel puţin ca tehnică şi uneori ca material.

Eroii şi întâmplările se succed nu în ordinea dictată de logica unitară a unui singur fir epic, ci cu acea degajare, cu acea aparentă neglijenţă a povestitorului de amintiri.

În plus, cum copilăria lui Safirim se desfăşoară în secolul trecut, însemnările lui recreează un decor, un mediu, o atmosferă de epocă – toate cu pitorescul lor dispărut, cu stilul lor specific. Pentru aceasta, d. N. M. Condiescu renunţă de multe ori la ficţiune, pentru a ne vorbi cu o cuceritoare sinceritate despre lucruri care într-adevăr au existat şi pe care ni le transmite nealterate de nici un artificiu literar, netravestite, păstrându-le întreg caracterul lor documentar.

Nu este cel mai neînsemnat farmec al cărţii sale, acela de a reînvia tabloul unor timpuri dispărute,

dându-le un aer familial, apropiat, intim şi făcând astfel din romanul unei vieţi, cronica unei epoci.

Dar memorialistul şi cronicarul, oricât de mari sunt calităţile lor, oricât de preţioasă este contribuţia lor documentară, nu-l acoperă pe romancier. Safirim rămâne înainte de orice interesant prin materialul său literar, prin bogăţia sa epică, prin diversitatea psihologică a oamenilor pe care ni-i prezintă.

Cartea aceasta nu este o galerie de portrete. Un portret e ceva static, izolat, fragmentar. Dacă posedă în foarte înalt grad, arta de a fixa vizual oamenii, d. N. M. Condiescu nu izbuteşte mai puţin să-i facă a trăi drame şi comedii uneori foarte complexe.

S-a remarcat de către critică (noi înşine am făcut-o într-o cronică, publicată altundeva) episodul amoros al pasionatei Profi cu ofiţerul de cazaci Koleuska, Episod? In realitate este un adevărat roman, în care nu numai protagoniştii dramei trăiesc cu o mare intensitate emoţională, dar toate incidentele, tot cadrul, toată atmosfera sunt admirabil realizate, într-o căldură senzuală ce le transfigurează, fără să le ia nimic din preciziunea conturului, din siguranţa notaţiei.

Casa lui Jupân Ţenea Dupin ocupată de tineri ofiţeri cazaci, care aduc acolo un vânt de nebunie, de senzualitate, de strălucire orbitoare, de moarte voluptoasă, reprezintă o pagină literară de excepţională valoare. Mediul familial închis, rece, în care lâncezeşte – poate fără să se cunoască – temperamentul furtunos al cucoanei Profi, în tovărăşia placidă a lui Jupân Ţenea, intră brusc în tragedie, atunci când năvăleşte acolo o furtună de tinereţe, de arme, de alcool, aducând

la lumină chemări până atunci reprimate, aşteptări până atunci obscure.

Nopţile din iatacul cucoanei Profi, devin acum tragice – şi poate că cele mai frumoase pagini pe care le-a scris d. N. M. Condiescu aici, trebuie căutate, în acest studiu de mare subtilitate analitică şi de nesfârşită delicateţă, care izbuteşte să lumineze, să explice şi să precizeze sufletul unei femei pasionate, înăbuşită între pereţii unui alcov prea indiferent. E un zbucium în aceste pagini, o nelinişte a simţurilor, o fatalitate a deznodământului, care capătă nu o dată accente patetice. Figura acestei femei este incontestabil o apariţie de mare roman. Şi dacă într-adevăr în ea „zvâcneau vieţi scurse de mult, cărora eternitatea le rămăsese datoare", autorul a ştiut să facă a izbucni toate aceste vieţi într-un singur moment de tensiune. E ceva arzător, incandescent, atroce şi în acelaşi timp biruitor în acest scurt episod de iubire. Cât despre Jupân Ţenea Dupin, nu mi se pare exagerat să recunosc în el un erou de tip balzacian. In tăcerea lui cam obtuză, în placiditatea lui resemnată, în bădărănia lui afectuoasă, romancierul a găsit replica umană cea mai plină de contrast ce putea primi din partea vieţii furtunoasa Profi.

Ne-ar fi greu să menţionăm în mod special toate momentele interesante ale cărţii. Cum în cele 230 de pagini ale cărţii sale d. N. M. Condiescu întruneşte atâtea personaje, atâtea destine, eroii care ar merita să fie relevaţi sunt numeroşi. Cu un condei uneori analitic, alteori lapidar, autorul pune în mişcare o umanitate bogată, diversă, ce merge de la pitoresc la

tragic şi nu o dată eşti ispitit să întorci capul după aceste fugare apariţii, pentru a le opri pe loc si a încerca să descifrezi mai mult decât au vrut să spună în scurta for trecere.

E greu să facem într-o cronică registrul complet al personajelor lui Safirim, dar cel puţin vom rezerva o menţiune specială lui „Naie Eftimescu, frizer şi subchirurg" (p. 214-217), nu numai pentru excelentul capitol ce-i este rezervat – excelent prin simplicitate de linii, prin pregnanţă anecdotică, prin forţă de sugestie – dar mai ales pentru că acest erou dezvăluie o altă resursă a scriitorului N. M. Condiescu, resursă satirică, de izvor caragielesc, dar de expresie personală. Poate că acest „Dom' Nae" este rudă bună cu alt „Dom' Nae", tot „frizer şi subchirurg", Nae Girimea, vechea noastră cunoştinţă din *D'ale carnavalului*. Şi el avea – dacă vă aduceţi aminte – o chitară, şi el poate cânta în nopţile cu lună, pe prispa frizeriei „*Ştii tu, când te ţineam pe braţe*", – dar până la urmă el rămânea în farsă, în timp ce nefericitul Naie Eftimescu trece mai departe în tragedie.

„Într-o dimineaţă, frizeria „la Briciul Vânătorilor" nu ţi-a deschis obloanele.

Pe la prânz, vecinii au dat alarma. Au sosit autorităţile, – s-au spart lacătele... Într-un lac de sânge, înjunghiată ca o viţea, zăcea Vera. Spânzurat de policandrul salonului, atârna Dom Naie, cu limba neagră, scoasă de-un cot".

Primul volum din *Însemnările lui Safirim* ne dă dreptul să ne considerăm pe pragul unei mari opere,

ale cărei jaloane viitoare ne sunt încă necunoscute, dar pentru construcţia căreia autorul posedă incontestabil puternice mijloace de realizare.

Un suflu epic robust animă scrisul d-lui N. M. Condiescu şi îl face capabil să îmbrăţişeze o întreagă comedie umană. Suntem în aşteptarea ei, dar această aşteptare nu ne împiedică să vedem de pe acum în Safirim o biruinţă literară.

UN ROMANCIER CONTRE LE ROMAN

M. Ionel Teodoreanu, le romancier si aimé par le grand public et dont les livres connaissent généralement un retentissant succès de librairie, vient de donner une conférence que je regrette bien de ne pas avoir eu la possibilité d'entendre. Il a parlé sur la place qui revient au roman roumain dans l'ensemble de la nouvelle littérature européenne. Le sujet convenait parfaitement à M. Teodoreanu, qui n'est pas seulement un romancier productif, mais qui est encore, ce que son public habituel ignore d'ailleurs, un véritable intellectuel, un critique avisé, un lecteur d'une sévérité et d'une intelligence remarquable. Je dirais même, sans aucune ironie, qu'il est meilleur critique que romancier. Il était donc parfaitement indiqué d'aborder le sujet qu'il s'était proposé de traiter devant le public de Bucarest.

Je fus empêché par hasard d'aller dimanche au Théâtre „Regina Maria", où M. Teodoreanu donnait sa conférence, mais j'en ai lu les comptes-

rendus publiés dans les journaux. Je sais bien qu'on n'a pas le droit de juger une opinion d'après un résumé, car on risque d'ignorer certaines nuances, parfois plus importantes que l'idée même. Avec cette réserve initiale, prenons quand même la liberté de ne pas accepter l'opinion que M. Teodoreanu professe envers le roman roumain et de ne pas partager son pessimisme en ce qui concerne la destinée de notre littérature actuelle.

M. Teodoreanu doute de la valeur de notre roman et lui refuse le droit de cité dans la république européenne des lettres. Que nos livres ne soient pas traduits à l'étranger, qu'on ne les connaisse pas au-delà de nos frontières, M. Teodoreano ne s'en émeut pas. Il trouve que tout cela est juste et peut-être prudent. Car nous sommes, d'après son opinion, dans une phase préliminaire, préparatoire. Il faut attendre une maturité que nous n'avons pas encore atteinte.

Sans doute, une telle attitude, professée par un romancier qui est un de nos premiers romanciers, ne manque pas de courage. Mais je crains que M. Teodoreanu soit entraîné par une volupté de la modestie qui n'est peut-être qu'une forme plus subtile de l'orgueil. Les écrivains ont parfois des telles coquetteries.

Il ne s'agit pas, et je me dépêche de le dire fermement, il ne s'agit pas d'élogier globalement toute la littérature roumaine. Une telle vanité est ridicule. Au contraire, nous croyons à la nécessité d'un contrôle critique rigoureux, intransigeant, lucide. Mais ceci ne nous doit pas empêcher de voir et de reconnaître les valeurs.

Je trouve également dangereux le „complexe de supériorité", qui nous fait parfois applaudir sans discernement tout ce qui nous appartient, rien que parce qu'il nous appartient, et le „complexe d'infériorité", qui nous fait refuser, pour la même raison et avec le même manque de lucidité, tous nos efforts de création. Il y a un enthousiasme et un défaitisme qui se valent par leur superficialité.

Pour revenir à M. Teodoreanu et au problème du roman, disons que nous connaissons quand même certaines de nos œuvres qui, par leur profondeur humaine, par leur qualité d'art et par leur souffle de création épique, méritent de compter parmi les premières victoires de la littérature actuelle de l'Europe.

CE QUI FAIT LE SUCCÈS D'UN LIVRE

Je ne le sais pas. J'aimerais mieux vous dire ce qui fait la valeur d'un livre. Au moins ce serait un problème d'ordre littéraire et critique. Mais le „succès"? Votre question est plutôt une devinette!

D'abord, je ne crois pas qu'il existe une seule raison qui puisse expliquer généralement les succès. Chaque succès et chaque insuccès ont des raisons particulières qui ne sont valables que pour lui-même et qui n'explique plus rien, dès qu'on essaie de le généraliser.

Je connaît dans notre littérature de grandes œuvres qui ne sont lues que dans des cercles très

restreints. Et par contre, je connais des livres de la plus basse qualité, qui ont une énorme popularité.

En ce qui me concerne, j'aime les livres écrits contre le succès, contre la facilité, contre le goût du public, contre les exigences de l'éditeur, contre les habitudes du lecteur et contre mes propres habitudes d'écrivain. Il suffit qu'un de mes livres ait du succès pour que je l'aime moins. Il me semble que dans chaque succès il y a un malentendu.

ORNELLA SANTOLIQUIDO. ELVIRE LOEBE. GRETE MILETINEANO ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE GEORGES GEORGESCO

Rien de plus inégal que le rythme de notre vie musicale. Nous avons une longue saison morte qui commence parfois en avril et ne finit jamais avant le mois de novembre. Pendant ces huit mois de relâche les amateurs de musique n'ont que la radio pour se consoler.

Mais, par contre, à partir de novembre jusqu'au mois d'avril nous vivons dans une agitation musicale, dans une sorte de fébrilité musicale qui n'a pas d'exemple dans les grandes villes de l'Occident. Nous avons eu dernièrement un programme de concerts qui aurait été fatigant s'il n'avait pas été de la meilleure qualité. Enesco, Huberman, Braïlowsky se trouvaient presque en même temps à Bucarest. La semaine prochaine nous aurons Casals et Rubinstein, sans oublier Georges Enesco qui nous fait la grâce de

rester encore parmi nous. Il y a un excès de bonne musique, un abus de musiciens glorieux, ce qui nous rend sans doute heureux, mais ce qui nous rend aussi en quelque sorte insensibles à d'autres manifestations qui ne manquent pas de mérite, mais qui ont la malchance de devoir supporter des comparaisons écrasantes.

C'est une réflexion que je faisai justement au récital que Mme Ornella Santoliquido donna à la Salle Dalles vendredi passé devant un public très peu nombreux. Mme Santoliquido est une pianiste de bonne qualité, qui connaît fort bien son métier et qui anime ce métier d'une sensibilité personnelle exquise. Les classiques italiens trouvent dans cette jeune activité une interprète remarquable par la précision et la fraîcheur du jeu. Nous avons notamment beaucoup aimé, dans le programme du récital, la sonate de Scarlatti et le concerto de Vivaldi.

*

La même même indifférence du public, la même fatigue un peu blasée des mélomanes ont dû sans doute supporter le baryton Michael Schell qui donna samedi soir un récital à l'Athénée Roumain (ce qui n'était pas un jour trop bien choisi car, le même soir, l'Association pour la Musique Nouvelle donnait son concert mensuel au Conservatoire) et Mme Elvire Loebe, dont le récital de piano eut lieu à l'Athénée également mercredi soir. Ce sont de petites manifestations musicales qui, dans une saison moins mouvementée, moins riche, moins généreuse, auraient certainement eu leur part d'attention et de succès.

*

Le dernier concert de la Philharmonique nous intéresse surtout pour le concerto de Lopatnikoff, donné en première audition. Le répertoire de notre orchestre symphonique n'a pas trop souvent de tels courages, de telles initiatives. Par commodité, par économie, par crainte des nouvelles expériences, si ce n'est tout simplement par paresse, la Philharmonique se contente de répéter indéfiniment ses „pièces de résistance". Elle s'est lentement fait certaines habitudes qui ne lui demandent ni des nouveaux efforts, ni des nouveaux risques.

Pour une fois qu'on a le courage de nous inviter vers de nouveaux paysages sonores, ne perdons pas l'occasion d'applaudir ce courage. Lopatnikoff est un jeune compositeur estonien qui s'est probablement formé à l'école de la nouvelle musique russe. L'empreinte de Stravinsky est visible. Son concerto pour piano et orchestre, joué jeudi soir par Mme Grete Miletineano et par l'orchestre de la Philharmonique, a connu une certaine vogue européenne avant d'arriver chez nous. C'est une œuvre d'une structure abstraite, schématique, écrite dans une variété déroutante de rythmés, avec certains passages d'une concision musicale qui va jusqu'à une expression elliptique.

Lopatnikoff ne manque pas d'invention musicale, ni de sensibilité peut-être, mais il s'interdit toute effusion, tout élan, toute abondance expressive. Il y a quelque chose de brusque dans sa manière d'expression, une certaine brutalité lapidaire qui brise la phrase musicale, arrête la mélodie, obscurcit le thème.

Il est très difficile de juger une telle œuvre, d'une telle structure, d'après une seule audition. On est surpris, on est dérouté, on est vivement intéressé, mais on n'a pas le temps de se rendre compte quelle peut être exactement la valeur de l'œuvre. On n'a pas surtout le temps de savoir si la surprise qu'elle provoque n'est pas obtenue par des effets trop faciles dans leur violence formelle. Il y a une sorte de „prestidigitation" musicale qui peut elle aussi éblouir, tant qu'on n'a pas réussi de découvrir ses „secrets". Pourtant, certains passages du concerto de Lopatnikoff nous donnent le droit de croire qu'il ne s'agit pas dans cette œuvre d'un effet purement extérieur et exclusivement basé sur la surprise de la technique. Nous avons par exemple retenu avec joie la délicieuse petite phrase qui faisait le début de l'Andantino. Elle n'était d'ailleurs pas le seul moment heureux du concerto.

Quelle que soit la valeur de cette œuvre – et, je le répète, il faudrait l'entendre plusieurs fois pour s'en rendre compte – félicitons de toute façon Mme Miletineano de nous l'avoir présentée et la Philharmonique de l'avoir acceptée dans son programme. Une telle œuvre provoque un peu d'inquiétude. Elle nous oblige d'évader un moment de nos habitudes musicales, de nos préférences, de nos préjugés, de nos certitudes trop paisibles, trop rangées, trop facilement acceptées une fois pour toutes.

Nous vivons dans un conformisme musical qui ne nous demande aucun effort de compréhension. Nous aimons avec obédience les choses qu'il faut aimer, nous avons notre vieux capital d'émotion –

Beethoven, Schumann, Brahms... – et tout cela est si commode, si simple, si honorable. Mais voilà qu'un „barbare" arrive. Il lance son cri et nous ne savons plus rien, car nous ne savons pas encore si ce cri ne cache pas lui aussi un message. Si ce n'était que pour cette inquiétude, si ce n'était que pour ce conformisme brisé, un concerto comme celui exécuté jeudi soir mérite d'être connu.

M. Georges Georgesco dirigea avec une sympathie visible les trois tableaux symphoniques du jeune compositeur Dinu Lipatti, que nous avons déjà entendus l'année passée et dont nous avons déjà parlé – et il dirigea aussi avec un brio remarquable le poème symphonique de Paul Dukas, L'Apprenti sorcier. *Mais la* Symphonie en mi bémol *de Mozart, qui commençait le programme, nous parut dirigée et jouée avec un manque de relief et un manque de vivacité qui choquaient nos plus chers souvenirs mozartiens.*

UN MESSAGE D'ÉCRIVAIN

On ne peut lire sans une vive émotion et sans une profonde satisfaction intellectuelle le message adressé ces jours-ci par l'écrivain anglais Charles Morgan à ses lecteurs français. „Les Nouvelles littéraires" viennent de publier cette page admirable de sincérité, de franchise et de courage moral. Car à côté du faux courage de la violence verbale, il existe encore un autre courage, fait de conviction intime, de décision tranquille et de volonté lucide. Dans le

désaroi général où nous vivons, une seule parole de clarté vaut tous les gestes et tous les cris de provocation désespérée.

Je ne sais pas si le nom de Charles Morgan est assez connu chez nous. Le succès européen de son roman Fontaine *me semble ne pas avoir eu en Roumanie l'écho qu'il a suscité ailleurs. C'est pourtant un des meilleurs livres publiés dans les dernières années, un des plus nobles surtout. Un drame de haute qualité morale et d'une difficulté psychologique exceptionnelle suit la matière de cette œuvre, écrite par un poète qui est en même temps un penseur.*

Avant de lire Fontaine, *j'étais certain que les livres de guerre formaient un chapitre littéraire fini, épuisé, définitivement clos. Après Remarque, après Ludwig Renn, après Duhamel, après Dorgelès, que pouvait-on écrire de nouveau sur une tragédie qui commençait déjà de devenir vieille? Charles Morgan nous découvrit un autre aspect de la guerre – moins atroce peut-être, moins dramatique à première vue – mais d'une tristesse qui révélait encore une fois le cœur humain devant la solitude, devant la mort, devant l'amour. Quel beau livre, baigné dans une douce lumière de crépuscule, lumière mélancolique du rêve, du souvenir, du renoncement... On n'aurait pas dit que le poète de* Fontaine *prenait si vivement part aux inquiétudes présentes du monde, à ses questions d'existence et d'orientation. La page qu'il écrit dans l'hebdomadaire parisien nous le prouve avec une sincérité de pensée et de langage remarquable.*

„La chose du monde à laquelle s'attache le plus de prix: la liberté de pensée" dit Charles Morgan en définissant ainsi toute une attitude politique et sociale. Il parle des relations de la France et de la Grande-Bretagne et il les définit avec une précision qui va directement à ce qui est essentiel:

„Nous sommes encore libres de penser, nos imaginations gardent encore leur indépendance, nos femmes ne sont pas pour nous des machines à faire des soldats, nous n'élevons pas nos enfants comme des loups, dans «l'imagination du sang», nous ne condamnons pas nos artistes et nos hommes de science à l'exil ou à une vivante mort. Si ce lieu spirituel est méconnu ou s'il n'est pas assez puissant pour nous faire agir ensemble, nous périrons séparément, comme périssent toujours ceux qui renient les exigences profondes de leur idéal".

Les dernières paroles sont un grave avertissement, un double avertissement: pour ceux qui menacent la culture humaine et pour ceux qui ne savent pas assez la défendre. Il est consolateur de savoir que l'esprit européen possède encore des serviteurs de la valeur et de la noblesse de Charles Morgan.

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE – UN DANGER!

Une nouvelle loi allemande vient d'interdire de façon absolue tout article de critique théâtrale,

littéraire et musicale. La critique est réduite à un simple office d'information. Elle peut résumer le „sujet" d'un livre, elle peut raconter le scénario d'un film, reproduire le programme d'un concert, prendre acte de la distribution d'un spectacle, communiquer le sujet d'un tableau. C'est tout. Rien ne peut dépasser le côté strictement matériel de la chose. Aucune opinion critique n'est permise, aucune attitude personnelle, aucun commentaire, aucune réserve. Tout jugement de valeur est rigoureusement défendu.

À première vue, cette loi peut paraître absurde. Pourquoi poursuivre la liberté de l'opinion et pourquoi l'opprimer dans les domaines inoffensifs de l'art? Est-ce pour mettre l'esprit créateur à l'abri de l'esprit critique? Ce serait une fausse excuse. Car le véritable créateur n'a jamais souffert de la critique, même quand elle était injuste. Les plus brutales, les plus violentes attaques n'ont pas découragé Wagner.

Un artiste authentique serait plutôt humilié de savoir que son œuvre est défendue par la police contre la sincérité du lecteur. Une gloire si commodément acquise est compromettante. Aucun écrivain ne peut l'accepter. La sécurité n'est pas le „climat" de la création. Au contraire, le doute, la confrontation des opinions contraires, la conscience des valeurs adverses sont le plus puissant stimulant de l'esprit créateur. „Je m'instruis par le dissemblable" disait déjà Montaigne.

Il ne s'agit donc pas de la défense de l'art. Tout ce que la nouvelle loi allemande pourra défendre ce sera la médiocrité, la peur, les non-valeurs, les faux talents, les fausses vocations. Et pourtant, sans

aucune ironie, je trouve que cette loi est logique, pleine de prudence et absolument conforme au régime allemand actuel.

Toute forme de liberté est dangereuse. On ne doit pas laisser aux hommes le goût de la liberté. On ne doit pas leur laisser le droit d'avoir des opinions. Si on leur laisse la possibilité de discuter un livre ou un tableau, une symphonie ou un spectacle, ils perdront l'habitude d'obéir, de se soumettre et de renoncer aveuglément à leur personnalité. L'esprit critique est un exercice d'intelligence plein de perfidie. Si on lui laisse un seul moyen d'expression, il trouvera toujours le moyen d'inquiéter les consciences les plus fermes, les plus tranquilles.

Du moment qu'on reconnaît aux hommes le droit de juger de la qualité d'une œuvre d'art, comment leur interdire de juger de la justice d'une loi, de la vérité d'un discours, de la sincérité d'un régime?

La liberté est un vice et, comme tout vice, elle abuse si on lui cède. Libre dans ses opinions d'art et de musique, l'homme aura le désir insensé d'être également libre dans ses opinions politiques. Ce désir il faut le lui ôter. Que l'homme apprenne lentement de renoncer à cette chose malheureuse, incommode et irritante qui s'appelle „l'intelligence"...

PABLO CASALS. ENESCO. L'ORATORIO DE NOËL *DE J. S. BACH*

Le récital que donna Pablo Casals lundi à la Salle Aro (pour la première fois transformée en salle

de concert) fut une soirée de la plus haute et de la plus sévère musique. Nous avons écouté ce concert avec un sentiment de recueillement intérieur et de gravité que la musique ne nous impose que dans ses moments suprêmes.

Casals est un artiste qui nous interdit toute frivolité, toute considération extérieure à la musique pure, toute préoccupation de détail. Ne parlons pas de sa virtuosité, de sa sûreté technique, de sa maîtrise. C'est un virtuose sans doute, mais il ne nous donne ni le droit, ni le temps de nous en apercevoir. Il est avant tout un musicien. Un musicien de génie qui exprime avec une profondeur unique l'âme même de la musique, son esprit, son essence, ses lois les plus pures, les plus nobles.

Nous écoutons Casals avec la conscience certaine de nous trouver devant la vérité. C'est un sentiment de lumière parfaite, un sentiment de clarté et de certitude que seulement les plus grands maîtres peuvent nous communiquer. Nous l'écoutons – et il n'y a rien à ajouter à la voix de son violoncelle, à cette voix grave, limpide, définitive dans ses accords, comme dans ses silences. Tout ce que nous pouvons faire c'est de nous soumettre à son appel et de dire en toute simplicité: „voici la vérité, elle est là, devant nous, simple, claire, indiscutable, unique".

Pablo Casals nous semble d'abord régner sur son royaume musical avec un calme absolu, tant son jeu est-il sûr et clair. Mais plus on l'écoute et on l'approche, plus on se rend compte du tumulte intérieur qui fait naître cette paix magnifique de l'expression. Écoutez bien la voix de ce violoncelle et

vous entendrez doucement, venant de loin, de très loin, le murmure sourd de la passion, de la tragédie et de la souffrance, vaincues par la lumière de l'art. Nous avons été reconnaissants à M. Casals de n'avoir accepté dans le programme de son récital aucune pièce facile et de n'avoir fait à l'énorme public venu pour l'applaudir aucune concession. Ce fut un concert donné sous le signe fier de Jean Sébastien Bach.

Nous entendîmes dans la première partie les Variations sur un thème de Händel *de Beethoven et le concerto de Boccherini. La seconde partie du programme revint entièrement à Bach: une suite et trois chorales.*

N'oublions pas l'accompagnateur de l'artiste, le professeur Otto Schulhof. C'est un pianiste excellent, un collaborateur attentif, un musicien sensible à toutes les nuances, un artiste digne de Casals et de ce voisinage qui pourrait être écrasant pour un pianiste moins sûr de son art. D'ailleurs, nous avons écouté cette saison quelques accompagnateurs de la plus belle qualité : Leopold Mittmann, Jakob Gimpel et maintenant Otto Schulhof.

*

Georges Enesco est en train de donner ses derniers concerts à Bucarest et le public le suit toujours avec une fidélité émouvante. Ce fut samedi soir, si je ne me trompe, son treizième concert et mardi soir le quatorzième – ce qui n'empêcha pas la salle de l'Athénée Roumain d'être pleine jusqu'à la dernière place, ni le public d'applaudir avec un enthousiasme égal à celui du premier jour.

Comme s'il voulait, à la fin de cette longue série de concerts, nous laisser les plus chers souvenirs, Enesco répète maintenant les pièces essentielles de son répertoire. Une sonate de Bach, une sonate de Händel, une autre de Mozart, de Brahms, de Schulmann composaient le programme des deux derniers concerts. Quelques morceaux moins sévères s'ajoutaient également aux classiques: la délicieuse Tzigane *de Ravel et l'étonnante* Fontaine d'Aréthuse *de Szymanowski, toutes les deux jouées avec un art minutieux et une délicatesse parfaite.*

M. Ionel Gherea est un accompagnateur appliqué, dévoué et discret. Je dirais même qu'il abuse de cette discrétion et qu'il la pousse parfois jusqu'à un regrettable manque d'expression.

*

*Il faut que l'*Oratorio de Noël *de Jean Sébastien Bach soit vraiment une très belle et très grande chose pour qu'il ait supporté l'épreuve qu'on lui a infligée jeudi soir à l'Athénée Roumain. Nous avons beaucoup de sympathie pour l'Association Musicale Roumaine et pour son animateur M. N. Radulesco. Cette sympathie nous l'avons souvent exprimée de la façon la plus chaleureuse dans nos chroniques.*

Comment ne pas reconnaître les mérites d'une association particulière qui, sans aucun appui officiel, sans aucune subvention, avec l'énergie et le courage que seul l'amour désintéressé de la musique peut nous inspirer, a organisé tant de grands concerts? Comment oublier que les grands oratorios

de Bach ont été exécutés à Bucarest dans les deux dernières années, seulement grâce à cette jeune association? Comment oublier ce que nous lui devons d'avoir entendu la Passion selon saint Matthieu *et la* Passion selon saint Jean *de Bach et le magnifique* Stabat Mater *de Pergolèse.*

Pourtant, ceci ne nous empêchera pas de remarquer les grands défauts du concert de jeudi, si grands qu'ils altéraient parfois la substance même de l'œuvre. À qui la faute? À M. Alfred Alessandresco, dirigeur intimidé par la complexité des masses sonores qu'il devait maîtriser? À l'Orchestre Radio, ensemble orchestral incohérent et pauvre, dont les cordes sont ternes et dont les instruments de cuivre sont stridents? Au chœur „Carmen", ensemble choral qui prouve beaucoup de bonne volonté, mais dont les possibilités artistiques restent toutefois inférieures aux exigences d'une œuvre de Bach?

La responsabilité de l'échec de jeudi est difficile à fixer exactement. Tout le monde – dirigeur, orchestre, chœur – participe peut-être d'une façon égale à l'insuccès. Nous avons regretté la baguette de M. Victor Bickerich et le chœur „Bach" de Brasov.

Je ne veux pas dire que M. Bickerich est un grand dirigeur (d'ailleurs, sa véritable profession est celle d'organiste), ni que le chœur „Bach" est un excellent ensemble choral, mais ils ont quand même l'exercice et l'habitude d'exécuter du Bach et ils le font, sinon avec éclat, du moins avec une certaine sobriété de style respectable.

Du concert de jeudi soir nous n'avons pu écouter convenablement que les trois airs chantés par

Mme Nella Dimitriu. Quant au ténor Aurel Alexandresco, il chanta avec délicatesse et chaleur les récitatifs, mais il nous parut insuffisant ou du moins fatigué dans l'admirable air de la seconde partie. M. Stadelmann à l'orgue, M. Radulesco au clavecin ne réussirent, malgré leurs qualités notoires, de sauver un ensemble si défectueux.

LA CHAMBRE ET LES ÉCRIVAINS

La Chambre vient d'être saisie d'un projet de loi d'initiative parlementaire en vertu duquel le gouvernement sera autorisé de verser chaque mois une pension de 8000 lei à la veuve et aux enfants de l'écrivain Gib Mihaesco, mort il y a un an dans des conditions tragiques que nous n'avons pas oubliées, et que son admirable œuvre nous interdira toujours d'oublier.

La mort de Gib Mihaesco nous avait encore une fois montré – et de la façon la plus tragique – la triste destinée de l'artiste dans une société qui n'estime pas assez les valeurs de l'esprit et de l'art et qui les abandonne au hasard, à l'indifférence, à l'obscurité...

Gib Mihaesco n'était pas un de ces poètes qui se laissent menés par une sorte de paresse mélancolique, trop souvent confondue avec le signe certain de la vocation littéraire. Il était un travailleur, un grand travailleur. Mort à 38 ans, il nous laissa une œuvre riche, laborieuse, touffue, dense. Ses trois

derniers romans – Rusoaica *(„La Russe”),* Zilele şi nopţile unui student întârziat *(„Les jours et les nuits d'un étudiant retardataire”) et* Donna Alba – *furent les grands ouvrages d'un écrivain qui voyait les choses avec ampleur. Un souffle créateur d'une puissance extraordinaire animait l'œuvre de ce romancier qui avait accepté une tache littéraire écrasante.*

Et pourtant, Gib Mihaesco, le nouvelliste, l'auteur dramatique, le romancier, l'écrivain si connu si aimé, devait mourir dans une pauvreté humiliante non pas pour lui, mais pour la société qui rend possible une telle injustice. Dès que sa plume, sa jeune et glorieuse plume, tomba devant une maladie, que personne n'aurait pu croire si prochaine et si fatale, Gib Mihaesco connut la plus révoltante misère. Telle est la condition de l'écrivain dans un pays où les plus grands „succès” littéraires sont dérisoires, sans conséquence durable et sans aucune sécurité matérielle.

La Chambre vient de faire un acte de piété un peu tardive, mais bien venue quand même. Félicitons les députés qui ont eu cette pensée, bien plus humaine, bien plus noble que tout hommage verbal et que tout éloge critique. Mais la Chambre a peut-être le devoir de prendre des mesures plus larges, plus complètes, qui dépassent le cas spécial de Gib Mihaesco.

Gib Mihaesco n'est pas – hélas! – le seul écrivain mort dans une telle pauvreté. Il y a également le souvenir du charmant A. de Herz, dont les deux enfants attendent maintenant la compassion

du public afin de vivre et de pouvoir finir l'école, la compassion de ce public que les pièces de leur père avaient autrefois amusé! N'avez-vous pas été humiliés dans votre sentiment de justice et de dignité humaine en lisant la semaine passée l'affiche par laquelle on sollicitait la générosité des spectateurs pour les deux enfants?

La Chambre doit répéter pour la famille de l'écrivain A. de Herz le geste humain qu'elle a fait pour celle de Gib Mihaesco. Elle doit surtout chercher le moyen d'organiser une assistance, plus efficace, plus active et plus digne afin d'honorer le souvenir de nos écrivains morts et de rendre moins lourds les signes de leur métier admirable et malheureux. Quant aux écrivains vivants, ils ont au moins la possibilité de choisir un autre métier...

EN CHINE...

Tous les Chinois se ressemblent pour l'œil de l'européen, tous les noms chinois se confondent pour son oreille. Il nous est si difficile de trouver une expression différente, un trait personnel dans le visage chinois, anonyme comme un masque, indéchiffrable comme un masque.

N'avez-vous pas l'impression, en lisant ces longs télégrammes alarmants qui nous viennent ces jours-ci de la Chine, qu'on nous parle d'une affaire ténébreuse et puérile dont les héros se confondent comme dans les mauvais mélodrames? Est-ce bien le général Ciang Sue Liang qui a arrêté le général Cien

Ta Ciun? Ou au contraire le général Ciang Hu Tinn qui vient d'emprisonner le général Ciang Kai Shek? Ou enfin le général Kuang Shan Si qui combat le général Yang Hu Shen?

Tous ces généraux, dont les étranges noms à trois syllabes, nous paraissent la parodie du même nom et du même personnage, sont-ils réels? Existent-ils vraiment? Et le sang qui coule dans cette Chine millénaire et tragique est-ce bien du sang humain, de ce sang rouge qui vous fait pitié à voir, quand une égratignure nous le montre et qui nous laisse presque indifférents, quand nous savons qu'à une distance énorme, dans un autre continent, sous un ciel si lointain, il est versé avec une stupide et morne insensibilité?

Je ne sais pas ce que le lecteur réussit de voir, ce qu'il réussit d'imaginer en marge de ces télégrammes qui nous racontent chaque matin le drame chinois si trouble et si confus, mais en ce qui me concerne il y a un souvenir qui m'aide à voir avec une terrible précision l'image ensanglantée de la révolution chinoise. Ce souvenir je le dois à l'inoubliable roman d'André Malraux La Condition humaine. *Encore une fois la littérature fait preuve de sa valeur documentaire. Aucun exposé politique, aucun rapport économique, aucun grand reportage d'actualité ne pourraient nous donner sur le problème chinois des renseignements plus essentiels, chargés de plus de vérité et orientés par un esprit plus clairvoyant, plus juste.*

La Condition humaine *est un livre déjà vieux. De toute façon, c'est un livre qui se réfère à la Chine d'il y a sept ans. Pourtant, ceci ne l'empêche pas de*

garder une vision d'actualité immédiate, une signification prochaine, actuelle, brûlante. Il suffit de le relire pour que tous ces noms ridicules et indéchiffrables prennent brusquement une individualité puissante et nette. Malraux est un écrivain engagé, mais son roman n'est pas un livre partisan. Il nous fait connaître, avec une douloureuse et sévère objectivité, les positions adverses engagées dans la bataille chinoise et il nous laisse comprendre tout ce qu'il y a de complexe, de trouble et d'obscur dans le mécanisme de cette guerre civile qui est un des points de fixation de la grande crise mondiale, crise de structure qui vise toute l'histoire et toute la destinée de notre temps.

Nous n'avons pas attendu les dépêches de Nankin et de Tokyo pour savoir qu'on y jouait un terrible épisode historique. Patrie des grands cataclysmes géologiques, l'Extrême-Orient est peut-être destiné de devenir également la patrie des grandes catastrophes sociales.

Malraux nous l'avait montré avec une lucidité extraordinaire. Nous lisons maintenant les télégrammes publiés dans les journaux avec le sentiment de lire un nouveau chapitre de la Condition humaine.

RUBINSTEIN. KEMPFF. GEORGESCO

Les trois concerts donnés par M. Arthur Rubinstein constituent un des événements artistiques les plus émouvants de cette saison musicale, si riche pourtant, si généreuse, si chargée et – pourquoi ne pas le dire? – si fatigante parfois. Après Georges

Enesco, après Pablo Casals, qui pouvait encore nous donner une leçon d'art de la même pureté, de la même sévérité musicale?

Un Braïlowsky, un Kempff, un Kreisler sont évidemment des musiciens excellents et leurs concerts sont toujours d'une qualité remarquable. Mais ils ne nous donneront jamais ce sentiment de profondeur absolue qui touche la région la plus lointaine, la plus inaccessible de la musique. Ils nous ravissent par leur technique, par leur intelligence, par leur grâce, mais il y a toujours quelque chose d'extérieur dans leurs prouesses de virtuosité.

Enesco, Casals sont la voix de la musique même, de son essence, de sa vérité. À ces deux noms il est juste d'ajouter celui de M. Arthur Rubinstein. Jamais un pianiste ne nous laissa une telle impression de force et d'aisance, de sobriété et de délicatesse, de fermeté et d'émotion, de puissance et de subtilité. Il est puissant sans violence, il est subtil sans frivolité. Il a toujours l'abandon naturel de l'homme sensible, mais en même temps la gravité réfléchie du penseur.

Dans tout ce qu'il fait il met une conviction, une ardeur, une flamme qui nous émeut avant tout par la sincérité. Mais il n'y a aucun rhétorisme[1] *dans sa sensibilité, aucune exagération d'orateur. Le piano a lui aussi ses „orateurs", ses „beaux-parleurs". Arthur Rubinstein ne fait pas partie de cette catégorie. Au contraire, son message est volontairement sobre, ce qui ne l'empêche pas de se faire écouter et de nous émouvoir parfois par son rayonnement naturel, intime, plein de noblesse.*

---

[1] În text, „abétorisme".

Dans les trois concerts qu'il nous donna, dont les premiers deux avec le concours de la Philharmonique, M. Rubinstein eut la possibilité de faire valoir la richesse de ses ressources dans un répertoire dominé par Beethoven, mais pourtant assez divers. Il joua vendredi soir le Concerto pour piano et orchestre en sol majeur *de Beethoven et il le joua dans la plus pure, la plus élevée atmosphère beethovénienne. Par sa gravité pathétique, par son émotion dignement retenue, par la noblesse du style, par toute sa tenue stricte, sévère et pourtant animée par un large souffle de mélancolie et de lyrisme, Rubinstein nous rappela nos plus chers souvenirs musicaux. Il n'y a que Backhaus qui sait jouer de telle manière du Beethoven.*

Quant à M. Kempff, qui est évidemment un pianiste de qualité et qui joua lui aussi l'année passée le même concerto, son interprétation était plus floue, plus raffinée, plus suave, si vous voulez, mais elle ne nous donnait pas le sentiment de certitude, de vérité et de profondeur que la même œuvre nous imposa grâce à Rubinstein. Ce fut également avec un concerto de Beethoven, celui en do mineur, que commença le concert de dimanche matin et ce fut avec les mêmes qualités que l'artiste le joua.

Mais la surprise cette fois fut ailleurs. Rubinstein nous la réservait pour le Concerto en fa mineur *de Chopin. Nous avons, n'est-ce pas?, entendu bien souvent de bons interprètes de Chopin. Presque tous les instrumentistes polonais le sont. Braïlowsky et même Léopold Muenzer nous faisaient oublier tout reproche dès qu'ils nous en jouaient. Et Cortot lui aussi nous donna l'année passée un*

ravissant Chopin. Eh bien, tout ce que nous savons en matière de Chopin, tout ce que nous avons entendu en cette matière, tout ce qu'on nous avait fait sentir et comprendre de la poésie de cette musique, tout est dépassé par Rubinstein.

Le concerto joué dimanche matin, les trois études, les deux nocturnes, la polonaise jouées au cours du récital de mercredi soir nous révélèrent un Chopin d'une finesse extrême, d'une grâce sans exemple.

Le répertoire de Rubinstein nous étonne parfois par la diversité des styles. Que Rubinstein joue parfaitement un concerto de Rachmaninov (le deuxième concerto en do mineur pour piano orchestre), qu'il joue admirablement une sonate de Beethoven, rien de surprenant – après tout ce qu'il nous a déjà fait entendre. Mais que de Beethoven et de Chopin il puisse passer presque sans transition à la musique espagnole et qu'il nous la joue avec cette intelligence, cette passion dont il a fait preuve dans la dernière partie de son récital de mercredi, voilà qui est merveilleux.

Comparez, si cette comparaison n'est pas trop écrasante pour M. Braïlowsky, la manière dans laquelle ce dernier avait joué la Danse du feu *de Manuel de Falla et la manière dans laquelle la même pièce est jouée par Rubinstein. Il y a tout un monde de sensibilité et d'expression dans cette comparaison, dans cet écart...*

*

Il y a longtemps depuis que M. Georges Georgesco ne nous avait pas donné l'occasion de nous occuper de son activité. Non que ses apparitions au pupitre de l'orchestre soient trop rares. Au contraire, nous voyons M. Georgesco toutes les

semaines et souvent deux fois dans la même semaine. Mais il se laisse entraîner par ses vieilles habitudes, par ses vieux succès, par son vieux répertoire et il y a dans tout cela un tel manque de jeunesse, de curiosité, d'animation, que M. Georgesco finit de ne plus nous intéresser et de se complaire dans une sorte de lassitude et d'indifférence qui est infiniment regrettable pour ses dons naturels.

Aussi avec quelle joie l'avons-nous applaudi vendredi soir, quand il retrouva brusquement tout son élan, toute sa spontanéité, toute sa souplesse qui nous charmaient autrefois. La quatrième symphonie de Schumann fut dirigée avec une grâce et un lyrisme de bonne qualité, mais ce fut surtout dans le poème symphonique de Richard Strauss – Till Eulenspiegel – *que M. Georgesco força notre admiration. Quelle maîtrise, quel humour, quelle fantaisie! Et que toutes ses qualités étaient loin de la platitude ennuyée à laquelle M. Georgesco consent tant des fois, ignorant ou voulant ignorer son grand talent.*

*

Que nos lecteurs nous donnent le droit de leur rappeler le long feuilleton que nous avons consacré il y a un an à M. Kempff et qu'ils nous laissent aussi la liberté de ne pas répéter tout ce que nous avons déjà dit sur son art si délicat, si tendre, si sensible.

Nous préférons attendre le concert que M. Kempff donnera demain matin et au cours duquel il exécutera un programme autrement intéressant que le trop long, trop lourd et parfois trop inutilement obscur concerto de Brahms, joué jeudi soir. Qu'on nous passe cette irrévérence: nous n'aimons pas cette

œuvre. Elle a des passages qui sont du meilleur Brahms et elle en a qui sont d'un Brahms prétentieux, faussement profond et faussement pathétique.

Au programme de jeudi soir figurait également un Largo *d'un compositeur roumain que nous ne connaissions pas, M. Georges Simonis. Il dirigea lui-même cette petite œuvre, un peu trop sage à notre goût, mais honnêtement conçue et solidement construite.*

ACTUALITÉS LITTÉRAIRES FRANÇAISES

Le dernier numéro de la „Nouvelle Revue Française" est une réponse discrète et un peu tardive à la malheureuse élection académique d'il y a un an, élection qui marqua la défaite de Paul Claudel et le succès de son adversaire M. Claude Farrère.

La N. R. F. fut assez fière pour ne pas donner à ce pénible accident trop d'importance et elle ne protesta aucunement contre la volonté ou le caprice de l'Académie. D'ailleurs, la situation devait être beaucoup plus pénible pour les académiciens, car préférer Farrère à Claudel c'est avouer un manque de goût, d'intelligence ou de justice, capable de compromettre infailliblement n'importe qui.

Académicien, M. Farrère reste ce qu'il fut toujours: un romancier de second ordre, un écrivain agréable et banal, un artiste médiocre. La postérité aura du mal à se rappeler quel fut le métier de cet immortel. Refusé par l'Académie, Paul Claudel reste lui aussi ce qu'il est, que les immortels le veuillent ou non: un grand poète, une grande voix lyrique, un artiste de génie.

La „Nouvelle Revue Française" le savait sans doute et c'est pour cela qu'elle eut le calme d'assister avec une ironique indifférence à cette affaire, qui indigna pourtant une bonne partie de la presse littéraire française et étrangère. Ce n'est que maintenant que l'excellente revue rompt le silence et non pas pour protester, pour attaquer ou pour défendre, mais tout simplement pour rappeler encore une fois la place que le message de Claudel occupe dans la conscience moderne et le rôle éminent de son œuvre dans la littérature française et universelle.

Ceux qui connaissent le style de digne simplicité et de sobre fierté intellectuelle de la N. R. F. reconnaîtront dans le numéro paru le 1er décembre un admirable geste d'orgueil et de discrétion. Ce numéro est entièrement dédié à Claudel. Il réunit des hommages et des études qui seront pour le lecteur déjà initié à l'œuvre du poète une excellente occasion de revoir cette œuvre et pour le lecteur débutant une porte ouverte vers la connaissance et la compréhension d'un auteur trop grand pour ne pas être difficile.

Si l'article de Francis Jammes n'est qu'un émouvant message d'amitié et d'admiration (en 1908 déjà, Jules Renard notait dans son journal, avec sa délicieuse méchanceté habituelle: „Claudel dit de Jammes que c'est le plus grand poète de tous les temps, et Jammes le dit aussi de Claudel"), si l'article de Ramuz n'est lui non plus qu'une déclaration de fidélité, les autres textes sont d'un intérêt critique remarquable. Jacques Rivière, le plus dévoué, le plus clairvoyant commentateur le Claudel, en aurait été sans doute content.

Jean Schlumberger, Louis Massignon, Ch. A. Cingria, Wl. Weidlé, Ch. Du Bos, Denis de Rougemont sont les collaborateurs de ce numéro destiné sans doute de rester comme un document dans la bibliographie claudélienne. Sa valeur est d'ailleurs considérablement accrue par un inédit de Paul Claudel: Commentaire sur le psaume 147.

Décembre est le mois des prix. Les heureux gagnants de la bataille littéraire sont enfin connus. Les photographies de M. Van der Meersch (prix Goncourt), de Mme Louise Hervieu (prix Femina), de M. Louis Aragon (prix Théophraste Renaudot), leurs biographies, leurs déclarations occupent la première page des journaux français.

M. Maxence van der Meersch, qui était jusqu'à présent un jeune auteur plus ou moins connu, devient brusquement célèbre. Aucun de ses anciens livres ne dépassa la vente modeste et un peu obscure de tout jeune écrivain. L'Empreinte du dieu, *le roman couronné par les dix, connaît maintenant un succès foudroyant et injuste. M. Van der Meersch a écrit de bien meilleurs livres, mais qui eurent moins de chance. La logique des prix est plus mystérieuse que celle des valeurs critiques.*

Le public est vraiment bon enfant. Il „marche" avec une docilité, avec un enthousiasme, avec une confiance presque mécanique. Il suffit que les dix convives de chez Drouaut annoncent le gagnant de la course pour que ce public, si méfiant d'habitude, se dépêche de se conformer au jugement. Ne pas lire le „dernier Goncourt" – quelle inconvenance! Inutile d'expliquer ce phénomène. La comédie littéraire a des

raisons „que la raison n'a pas". Qui pourrait dire toutes les combinaisons, tous les complots, tous les arrangements qui précèdent la décision d'un jury et qui ont pourtant la force de changer une destinée littéraire?

Connaissez-vous cette charmante pièce de M. Édouard Bourdet – souriante et féroce, sans en avoir l'air – et dont le premier acte (un des meilleurs actes du théâtre français d'aujourd'hui) est l'histoire d'un prix littéraire? La pièce s'appelle Vient de paraître *et je vous conseille de la lire si vous ne l'avez déjà fait. Vous aurez une image vivante, acerbe et juste, quoique satirique, de la vie littéraire, de ses héros, de ses passions...*

Combien de fois l'Académie Goncourt ne s'est-elle pas trompée? À l'exception de M. André Malraux, lequel de ses derniers auteurs couronnés représente-t-il une valeur, durable, uné œuvre exceptionnelle? Le prix 1935 est revenu à M. Joseph Peyré, reporter sympathique, écrivain qui ne manque pas de grâce, mais qui sera vite oublié, s'il ne l'est pas déjà. Par contre, l'Académie Goncourt n'a pas eu la vigilance ou l'objectivité de reconnaître une œuvre si riche, si puissante, si profondément humaine que le roman de Louis Guilloux, Le Sang noir, *lui aussi paru en 1935 et laissé dans une sorte d'obscurité d'où il ressortira infailliblement tôt ou tard. L'Académie Goncourt s'est-elle trompée encore une fois en 1936? Je ne l'ose pas dire,* L'Empreinte du dieu *est un beau livre, sans être une œuvre d'exception. Il faudrait lire bien d'autres romans encore pour se rendre compte de la justesse du choix fait par les dix académiciens.*

Mais juste ou injuste, le prix garde son prestige. On a beau le médire, le public s'y soumet

toujours. Demandez aux libraires de Bucarest et ils vous diront qu'aucun livre roumain ne s'est si bien vendu que le roman de M. Maxence van der Meersch. Le vote de chez Drouaut est assez puissant pour que sa volonté soit faite à Bucarest comme à Paris.

Quant à l'heureux auteur de L'Empreinte du dieu, *il devra beaucoup travailler pour maintenir une gloire qu'on acquiert avec assez de facilité, mais qu'on perd plus facilement encore. Si puissant qu'il soit, le prix Goncourt ne peut quand même assurer à personne une gloire perpétuelle.*

Qu'est devenu M. Maurice Bedel, ancien prix Goncourt et actuellement auteur médiocre et obscur? Qu'est devenu M. Henri Fauconnier, auteur de l'admirable Malaisie*? L'un victime de sa propre platitude, l'autre victime de son propre silence sont depuis longtemps sortis de l'attention de ce public qui autrefois, un jour de 1er décembre, admirait avec curiosité leurs photographies. Non, vraiment, le prix Goncourt ne suffit pas.*

1937

NOTĂ LA UN „MANIFEST PERSONALIST"

Cred că nu suntem puţini cei ce rezistăm dublei somaţii care terorizează astăzi lumea şi căutăm dincolo de „dreapta" şi „stânga" un adevăr mai cuprinzător, mai viu, mai uman.

În genere, prin însăşi vocaţia lor, intelectualii sunt destinaţi acestei căutări. Deoarece ei nu sunt

iubiţi nici la dreapta, nici la stânga. Deoarece şi marxismul şi fascismul îi suspectează.

Trebuie să recunoaştem că o asemenea poziţie este plină de primejdii. Nu numai primejdii de ordin politic care, în definitiv nu ne interesează, ci mai ales primejdii de ordin ideologic.

A refuza şi soluţiile de dreapta şi pe cele de stânga poate să pară o poziţie neutră, timorată, pasivă, lipsită de iniţiativă, lipsită de misiune.

Nu este acest refuz un refugiu? Nu este o demitere, o dezertare? Nu este o soluţie prea comodă, pentru toate eventualităţile?

Nu cred. Sunt anumite refuzuri, care valorează cât o acţiune. Şi când triumful politic al formulei „dreapta-stânga" este aşa de general, simplul fapt de a-i rezista, este un act afirmativ şi creator.

De altfel, între „dreapta" şi „stânga", dincolo de ele mai ales, este destul loc pentru o acţiune constructivă, organizată şi realistă, care, plecând de la principiul superior al primatului spiritualului, să nu piardă totuşi din vedere obiectivele politice şi sociale.

O dovadă ne-a servit-o nu de mult d. Camil Petrescu în acea excelentă schiţă de sistem politic unitar, pe care a prezentat-o sub titlul *Despre noocraţie necesară*, în volumul său *Teze şi Antiteze* – ceea ce nu era de altfel decât formularea coerentă a unei gândiri politice, pe care cetitorii acestui scriitor au urmărit-o încă de acum 15 ani.

O altă dovadă o constituie tinerele mişcări „personaliste" din Franţa, manifestate în ultimii ani cu deosebire în jurul revistelor „Esprit" şi „Ordre nouveau" şi ale căror directive principiale se găsesc

indicate, cu o impresionantă silinţă de organizare doctrinară, în recentul *Manifeste au service du personnalisme*, semnat de d. Emmanuel Mounier şi tipărit în volum, după ce în prealabil ocupase întregul număr pe octombrie al revistei „Esprit".

Nu am intenţia de a face aici un rezumat al acestui manifest. El trebuie neapărat cetit în întregime, nu numai pentru strălucitele lui calităţi de expunere, dar cu deosebire pentru efortul nobil de a cuprinde, cu o largă privire circulară, dramele istorice ale momentului şi de a le găsi un răspuns.

Scris de la o înălţime ideologică ce comandă de foarte de sus aspectele politice, juridice, economice şi morale ale civilizaţiei noastre, manifestul nu pierde totuşi niciodată contactul direct cu realitatea şi se foloseşte de o armătură dialectică şi critică de o acuitate şi o stringenţă în totul remarcabile.

Economia sa este prea organică, pentru a o supune unui rezumat. Sunt atâtea nuanţe în gândirea politică a manifestului personalist, încât el trebuie cunoscut direct în versiunea d-lui Mounier.

De altfel manifestul nu ne prezintă o formulă politică strictă, ci mai degrabă un cadru general pentru o întreagă serie de idei, ce vor trebui singure, prin liberul lor ziar, să-şi găsească expresia sintetică.

Însăşi definiţia cu care începe manifestul, deşi foarte clară, este lipsită de vigoare. „Numim personalistă orice doctrină, orice civilizaţie afirmând primatul persoanei umane asupra necesităţilor materiale şi asupra aparatelor colective, care îi susţin desvoltarea". („Esprit", Anul 5, Nr. 49, p. 7). E o declaraţie de principiu atât de largă, încât poate

adăposti o sumă de „aspiraţii convergente, ce-şi arată calea dincolo de fascism, dincolo de comunism şi dincolo de lumea burgheză decadentă".

Cu această frază, mişcarea personalistă îşi ia obligaţia de a se defini în raport cu valorile fasciste, marxiste şi burgheze. Este sarcina primă a manifestului şi d. Mounier o îndeplineşte cu o putere critică necruţătoare. Este de altfel partea cea mai articulată, cea mai pregnantă şi mai decisivă a lucrării sale.

Utilizând toate obiecţiile pe care „dreapta" şi „stânga" şi le-au formulat reciproc, şi dominând aceste obiecţii de pe o poziţie ce se află cu totul dincolo de raza lor, d. Mounier reuşeşte, fără violenţă verbală, fără excese polemice, să facă unul din cele mai analitice şi mai severe rechizitorii ale marxismului pe de o parte, ale fascismului pe de altă parte şi ale burgheziei, în primul rând.

Neavând nici un fel de prejudecată partizană, manifestul personalist nu respinge global valorile marxiste şi fasciste, dar, în măsura în care le poate accepta, le subordonează ideii superioare de „persoană umană".

Adevărul nu este nici la dreapta, nici la stânga sau, mai bine zis, este şi la dreapta şi la stânga şi, mai ales, mai sus de ele, dincolo de ele.

„*La moitié de nos valeurs était en otage dans Ies deux camps, avec la moitié du désordre* (p. 206). Va trebui deci ca valorile să fie degajate din dezordinea celor două câmpuri adverse şi aduse la lumină.

„*Nous pensons – et içi nous nous rapprocherions du marxisme– qu'une spiritualité incarnée, quand elle est menacée dans sa chair, a pour premier devoir de se libérer et de libérer les*

hommes d'une civilisation oppressive, au lieu de se réfugier dans des peurs, dans des regrets ou dans des exhortations. Mais nous affirmons contre le marxisme qu'il n'y a des civilisations et des cultures humaines que métaphysiquement orientés"[1].

---

[1] În legătură cu acest citat şi de altfel cu întreg manifestul d-lui Mounier, sunt ispitit să mă refer la un text personal, scris la sfârşitul anului 1934, şi în care găsesc astăzi o corespondenţă de poziţie şi uneori de termeni, cemi dă dreptul să cred că personalismul nu este o construcţie de cabinet, ci un curent viu de idei şi atitudini, de vreme ce la o distanţă de doi ani, în ţări diferite şi în circumstanţe diferite, oameni care nu se cunosc ajung să formuleze, într-o manieră atât de apropiată, aceleaşi gânduri.

Textul la care mă refer, se află în volumul meu *Cum am devenit huligan* Şi este un capitol denumit cu o ironie destul de citeaţă: *Despre arta de a fi reacţionar şi bolşevic în acelaşi timp.* Îmi iau libertatea de a desprinde de acolo un citat mai lung, nu pentru plăcerea de a mă cita (lucru de care îmi cer sincer iertare), ci pentru a aduce în sprijinul manifestului d-lui Mounier un indiciu de solidaritate intelectuală, despre care desigur nu s-ar putea spune că a fost o „probă preconstituită", cum se zice în justiţie.

„Nu ştiu încotro ne vor duce revelaţiile de azi sau de mâine. Nu ştiu unde se va sfârşi procesul de descompuneri, pe care incontestabil îl trăim. Ştiu însă că există anumite valori umane indestructibile. Ele vor rămâne".

(D. Mounier spune: *Nous croyons a certaines donnies permanentes, et aussi à certaines vocations permanentes de la nature humaine.* p. 13).

„Nici o revoluţie nu va anula în noi conştiinţa opunerii dintre „eu" şi „lume". Nicio revoluţie n-a suprimat-o până azi. Progresul este posibil pe orice plan numai pe acesta nu".

(*L'apprentissage du «nous» en effet ne peut pas se passer de l'apprentissage du „je".* p. 77).

„Sunt câteva drame esenţiale, care i-au fost date omului şi pe care el le va păstra, indiferent de condiţiile lui materiale. Nimeni nu ne poate da o dispensă generală de a trăi aceste drame şi de a le răscumpăra fiecare cu viaţa noastră. Nici un sistem social nu va escamota realităţile de conştiinţă, prin care suntem oameni şi trecem cu un cap mai sus de zoologie".

Manifestul nu se mulţumeşte a stabili poziţii principiale faţă de problemele sociale. E adevărat că el pleacă metodic de la anumite lucrări de poziţie faţă de

---

(*Enfin quand la domination de l'homme sur la nature serait acquise, nous pensons qu'il ne serait point guerri de lui – même. On ne s'habitue à rien si vite qu'aux commodités et la solitude reparaît.* p. 53).

„«Eu şi lumea»" este o dramă pe care omul în uniformă nu o cunoaşte. E un fericit. Fericit ca o albină, ca o furnică. Locul lui in lume e sigur, orizontul precis, funcţia strictă. Dar umanitatea nu poate trăi prea mult din ignorarea propriilor ei legi. Că tinde uneori spre stup şi furnicar este explicabil, stupul fiind regimul certitudinilor absolut şi deci odihnitoare. Dar condiţia noastră naturală este libertatea, stare dificilă, dramatică şi obligatorie. E mai uşor să fii albină decât om. Din nenorocire însă nu există putinţă de a opta. Vom rămâne oameni chiar dacă vom încerca să nu mai fim. Libertatea nu este o revendicare şi nici un ideal, ci o puternică obligaţie structurală, împotriva căreia ne revoltăm din când în când, invidioşi de fericirea furnicilor [...] A rezista spiritului de stup, nu este o atitudine individualistă, ci dimpotrivă o afirmare a ideii de om, care trebuie menţinută. Nu e nimic abstract în această rezistenţă. Nu este mai ales nimic egoist.

Aşa-zisul nostru «individualism» nu are nimic de împărţit cu o societate, în care nouă zecimi din oameni sunt ţinuţi în zdrobitoare condiţii de inferioritate".

(*...des hommes par millions sont ainsi écartés de la vocation de l'homme...* p. 61).

„Omenirea îşi va pune mai curând sau mai târziu problema săracilor şi a bogaţilor. Aşa-zisul nostru „individualism" nu stă de-acurmezişul acestui drum. Dar e un drum care nu poate trece peste viaţa noastră interioară, nu poate nesocoti singurătatea noastră şi drepturile acestei singurătăţi, singură creeatoare de valori umane".

(*Aucune société humaine ne peut donc éliminer les drames et le grandeurs de la solitude.* p. 77).

„Marxismul şi fascismul pot cuprinde o sută de adevăruri politice şi economice decisive, dar amândouă pornesc de la o groaznică ignorare a omului. Este şi în marxism şi în fascism o lipsă de viaţă şi un abuz de scheme, care le face din capul locului artificiale. Acest lucru se va răzbuna astăzi sau peste o sută de ani, dar se va răzbuna".

întrebările politice mari: libertate, individ şi colectivitate, stat, economie dirijată şi liberă, capital şi muncă, etc. Dar odată definite aceste atitudini de principiu, personalismul nu cade în ceea ce d. Mounier numeşte cu o expresie fericită un „somn dogmatic". Este somnul celor care „au terminat revoluţia când au aranjat conceptele".

Dimpotrivă, personalismul vrea să fie o mişcare activă. Manifestul propune deci în a doua sa parte – după ce a terminat examenul critic al burgheziei, al fascismului şi al marxismului – un program care nu mai este pur şi simplu „dogmatic", ci aplicat direct faptelor. Este un fel de constituţie a cetăţii personaliste, o definire a funcţiunilor ei sociale. Şcoală, familie, cultură, economie, administraţie, organe de reprezentanţă politică, îşi găsesc schiţate în manifestul personalist nu numai liniile generale de orientare, dar chiar un statut scris cu anumită vigoare „constituţionalistă".

Se recunoaşte în această parte a lucrării d-lui Mounier caracterul legiferator al spiritului francez. Umbra lui Montesquieu – un Montesquieu personalist – trece undeva pe aproape.

Sunt de altfel capitolele cele mai puţin convingătoare. Îşi face loc aici un schematism juridic, pe care îl denunţăm în teoriile burgheze, ca şi în cele de dreapta sau de stânga, dar nu pentru a-l regăsi sub noi forme, în personalism.

Această primejdie, d. Mounier o cunoaşte şi împotriva ei spune cuvinte liberatoare în capitolul final al manifestului.

„*Le personnalisme n'apporte pas de «solutions». Il donne une méthode de penser et de*

vivre, et ceux qui les ont conduites à quelques résultats prient qu'on ne les apprenne point pour se féliciter d'un tel bonheur, mais qu'on aligne son effort sur le leur, et qu'on refasse la route avec ses difficultes propres, afin que le resultat soit pour chacun une véritable résultante".

Cu această ultimă precizare, manifestul redevine un mesaj de raliere spirituală, ceea ce însemnează mult mai mult decât un program politic.

UNAMUNO

Bien que très vieux, Unamuno n'est pas mort de vieillesse. Il est lui aussi une victime de cette horrible tragédie qui s'est abattue sur l'Espagne.

Unamuno avait supporté autrefois l'exil, la solitude, l'adversité d'un régime stupide, la haine d'un gouvernement aveugle qui porte d'ailleurs la responsabilité de tout ce qui s'est passé depuis lors sur la tragique terre espagnole.

Il avait tout supporté, parce qu'il pouvait encore lutter. Que pouvait un Primo de Rivera despotique et acharné contre un Unamuno, qui avait la foi? Tant qu'il n'avait pas perdu l'espoir tant qu'il croyait encore à la destinée de sa patrie, tant que la liberté n'était pas pour lui une parole vaine, mais un idéal vivant, le vieux poète, le vieux philosophe pouvait résister à toutes les adversités du monde.

Quelle page de noblesse humaine, son exil! A-t-on jamais mis une passion plus pure au service de la

vérité, une parole plus inspirée, plus chaude, plus courageuse au service de l'esprit?

Il y avait quelque chose de donquichottesque dans son combat: un vieillard qui combattait avec sa plume tout un régime, muni de mitrailleuses, de canons, de prisons... Il n'avait que ses livres – et les autres, ses adversaires, avaient tout.

Spectacle émouvant et un peu ridicule de l'esprit!... Il ne veut pas se rendre, il n'accepte pas la défaite et il poursuit son combat dramatiquement inégal, contre l'évidence, contre l'impossible... L'ombre de l'illustre Don Quichotte de la Manche devait sans doute sourire avec mélancolie en contemplant, de son éternité, la naïveté héroïque de Don Miguel.

Naïveté héroïque, mais surtout naïveté sévère, implacable. Blasco Ibáñez devait en mourir. Unamuno était destiné à lui survivre. La victoire, l'improbable victoire, devait couronner son exil, son combat. La révolution de 1931 était un chapitre inattendu et inédit de l'éternelle histoire donquichottesque. Unamuno assistait à ce miracle, qui prouvait encore une fois que la force n'est rien dans l'absence de l'esprit. La parole avait raison de la violence. Le vieux poète pouvait retrouver glorieusement sa vieille Salamanque.

Mais il est vaincu quelques années plus tard, par la mort. Ce n'est pas un décès, c'est une défaite.

Pourquoi cet extraordinaire combattant n'a-t-il pas retrouvé son ancienne conviction, son énergie, sa dure volonté de combattre, de résister, de vaincre?

Pourquoi ses paroles – si timides, si hésitantes – ses paroles, qui autrefois faisaient frémir l'Espagne,

ne provoquaient maintenant que la froide politesse des rebelles et l'indifférence des miliciens?

C'est que Don Miguel ne comprenait plus rien à la nouvelle tragédie espagnole, qui n'était pas cette fois un combat pour la liberté, ni un combat pour l'ordre, mais un triste accès de folie collective. Toute l'Espagne ensanglantée, toutes les grandes villes en flammes, toutes les prisons occupées par deux intolérances qui se valent par leur sauvagerie – il n'y avait plus rien à comprendre de cette demeure, déchirant une vieille culture et une liberté récente.

Et le vieux poète de Salamanque ne trouvait plus sa place dans un monde qui ne faisait aucune place à l'esprit.

Il est mort par détresse, par dégoût, par besoin d'oublier...

ZINO FRANCESCATTI ET L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE. LE QUATUOR DES FONDATIONS ROYALES

Nous regrettions l'année passée, quand M. Zino Francescatti fit ses débuts à la Philharmonique, le choix d'un programme qui l'obligeait de jouer une pièce si peu intéressante que le Concerto pour violon et orchestre *de Paganini. En revenant à Bucarest, M. Francescatti prend cette fois-ci une belle revanche, car il nous donne la* Symphonie espagnole *de Lalo, si généreuse pour le violoniste qui la joue.*

Il est à remarquer la sympathie que les instrumentistes français vouent généralement à Lalo. Il y a quelques semaines, un compatriote de M. Francescatti, le violoncelliste Pierre Fournier, nous donnait pour ses débuts à Bucarest un concerto pour violoncelle et orchestre du même Lalo.

Il est facile de comprendre cette préférence. Peu de compositeurs ont la même abondance d'inspiration, la même richesse mélodique, la même facilité heureuse, sans obstacles, sans effort, sans résistance. L'interprète trouve une matière musicale abondante, diverse, d'une grande clarté et d'un éclat sonore séduisant. Il y a une honnêteté de construction, une sagesse de style dans cette musique, qui la rend encore plus accessible au public et favorable à l'interprète.

Avez-vous remarqué par exemple, au cours du concert de jeudi soir, la politesse presque froide avec laquelle le public écouta Ma mère l'oye, *l'exquise suite de Maurice Ravel, et par contre l'enthousiasme spontané, chaleureux et général, avec lequel il salua la* Symphonie espagnole *de Lalo? Ravel lui paraît trop subtil, trop intelligent, trop nuancé. Il n'a pas cette facilité de couleur, cette simplicité d'expression, qui se fait comprendre directement.*

Nous n'avons pas l'intention de médire ce genre de musique, tellement agréable. Nous l'écoutons, nous aussi, avec un grand plaisir – et ce n'est pas pour des raisons intellectuelles que nous nous y refuserons. Surtout quand il s'agit de cette chère Symphonie espagnole, *un peu vieille, et pourtant fraîche, limpide, pleine d'élan, pleine de*

couleur et de joie. Nous la retrouvons toujours avec le même sentiment de bonheur léger et simple.

M. Francescatti est un musicien sensible, un interprète communicatif, un violoniste maître de son instrument. Il dépasse, par son admirable sens musical, les problèmes purement techniques du jeu, qu'il sait d'ailleurs résoudre avec une aisance, une sûreté et un manque d'effort extérieur admirables.

Ses qualités techniques nous les avons déjà appréciées l'année passée, quand il joua le Concerto *de Paganini, pièce de virtuosité mécanique, où il employa une parfaite connaissance du métier.*

Quant à sa sensibilité artistique, nous n'avons pas oublié la manière émouvante dans laquelle M. Francescatti avait joué, quelques jours plus tard, la Sonate du printemps *de Beethoven; nous n'avons pas oublié son lyrisme, sa conviction intérieure, la poésie suave et lumineuse de son jeu.*

Toutes ces qualités – de virtuose et de musicien, d'exécution et de sensibilité – nous les avons retrouvées jeudi soir. M. Francescatti nous donna une Symphonie espagnole *ensoleillée, vivante et de rythme. Et quelle subtile mélancolie dans les mouvements lents, alternants avec le „brio" de l'allegro!*

Zino Francescatti donnera demain matin un récital dont le programme excellent comprend surtout la Sonate *de César Franck. Nous avons toutes les raisons d'attendre avec émotion et confiance ce récital.*

*

Outre la Symphonie espagnole *de Lalo, le concert symphonique de jeudi soir nous fit entendre*

Ma mère l'oye *de Ravel, la* Procession nocturne *d'Henri Rabaud et les* Escales *de Jacques Ibert. Ce fut – comme vous le voyez – un véritable festival de musique française. M. Georges Georgesco le dirigea avec une attention aux nuances, qui réussit d'obtenir de l'orchestre des finesses, qu'on n'a pas l'occasion d'entendre trop souvent sous la coupole de l'Athénée.*

Il paraît que le symphonique de jeudi soir fut le dernier que M. Georgesco a l'intention de diriger au cours de cette saison. Comme d'habitude il nous quitte pour faire sa tournée annuelle en Europe. Il est juste de lui adresser à cette occasion une parole de sympathie pour ses qualités de musicien, qu'il nous fait parfois l'impression de mettre insuffisamment en valeur, par indifférence, par lassitude ou par manque de travail. Mais ses dons naturels sont si précieux, si personnels, qu'il suffit d'un moment de bonne disposition que M. Georgesco anime brusquement l'orchestre dont il est depuis tant d'années le directeur trop peu exigeant. C'est un de ces bons moments que nous avons eu la chance de surprendre jeudi soir. La délicieuse suite de Maurice Ravel fut exécutée avec une délicatesse charmante dans les détails. Mais ce fut surtout les Escales *de Jacques Ibert que M. Georges Georgesco réussit de réaliser, avec une grâce et un léger humour de la meilleure qualité.*

Et ce ne fut pas sans une certaine tristesse que nous écoutâmes la dernière „escale", celle de Valence. C'était une Valence moins tragique que la Valence ensanglantée de l'heure actuelle.

*

Nous ne savons pas au juste pourquoi le concert de début du Quatuor des Fondations Royales

a passé presque inaperçu par le public et par la critique.

C'est par un simple hasard que nous l'entendîmes, à la Salle Dalles, où il eut lieu avant Noël, devant quelques auditeurs gênés par cette salle vide, où ils s'étaient perdus. Sans doute il serait injuste de juger cet ensemble de musique de chambre, trop récent pour avoir eu le temps et la possibilité de réaliser une cohésion intime, une liaison intérieure organique.

Mais le programme du concert fut excellent: il nous présenta un quatuor de Mozart et l'admirable Quintette *de César Frank, si rarement joué chez nous. Mme Émilie Gutiano, accompagnée par M. Alfred Alessandresco, chanta plusieurs* lieds.

Mais l'intérêt de ce nouvel ensemble musical organisé par les Fondations Royales est d'être destiné aux villes de province. La vie musicale provinciale est si pauvre, qu'une telle initiative mérite d'être saluée avec reconnaissance et suivie avec beaucoup d'attention.

BUCAREST, VILLE CINÉMATOGRAPHIQUE

Nous avons vu la semaine passée un film étonnant: il nous présentait un sujet d'une nouveauté, d'une richesse, d'une diversité, qui nous faisaient croire que nous nous trouvions devant une véritable découverte de pittoresque cinématographique.

Voulez-vous savoir quel était ce film? Voulez-vous savoir quel était ce sujet?

Eh bien, ce n'est pas difficile de le dire, mais c'est un peu difficile de le croire: c'était un film de Bucarest. Oui, rien d'autre qu'un film documentaire qui nous présentait sur l'écran la ville de Bucarest.

Mais quel rythme dans la succession des images, quelle diversité dans la prise des vues, quelle vivacité, quel charme, quelle allégresse dans ce voyage visuel autour de notre cité...

Nous avions l'impression de la connaître, notre Capitale. Nous y vivons, nous y travaillons, nous marchons dans ses rues, nous traversons ses jardins, nous passons tous les jours devant ses grands bâtiments.

Détrompons-nous! Bucarest est quand même une ville inconnue. Elle l'est au moins pour nous, qui l'avons trop regardée, sans l'avoir jamais vue. Un regard neuf, qui sait surprendre, qui n'a pas perdu la joie de découvrir, qui possède encore l'ingénuité de se laisser étonner, un tel regard neuf est capable de déchiffrer dans la ville de Bucarest des trésors de couleur. Je ne sais pas le nom du régisseur et de l'opérateur, qui furent chargés de faire ce film documentaire, mais il faut les féliciter pour la jeunesse de leur regard, pour la fraîcheur de leur choix des images. Ils nous rendent un Bucarest à la fois mélancolique dans les vestiges de son passé et optimiste dans son aspect moderne. Ils nous font voir une cité européenne, qui abrite encore avec une sorte de légère tristesse les monuments de son passé personnel.

Aucune image n'est chargée ou inutile. Il y a de l'expression dans chaque détail, dans chaque instant. Quand on arrive à la fin du film, on a l'impression d'avoir réellement fait un voyage, avec un compagnon extrêmement sensible et averti, qui a l'art de vous présenter une ville comme s'il vous présentait un être vivant.

Mais ce film, justement à cause de ses remarquables qualités, nous impose une question assez grave.

Pourquoi n'avons-nous pas une production cinématographique nationale? Il ne s'agit pas de faire du chauvinisme, il ne s'agit pas de combattre les films étrangers (Dieu nous en garde!), mais il s'agit tout simplement d'exprimer cinématographiquement certaines richesses de paysage et de sensibilité, qui nous sont absolument propres.

Un pays de vingt millions d'habitants a-t-il le droit d'ignorer un des moyens d'expression les plus complexes que la civilisation moderne met à la disposition de l'homme? Est-il digne d'accepter sans aucune exigence artistique la production tant de fois stupide des studios du monde entier sans essayer de créer un studio national, qui nous donne de bons films roumains, capables de servir notre pays et notre esprit chez nous et à l'étranger?

Tous les essais faits jusqu'à présent avaient lamentablement échoué dans une médiocrité sans excuse. Mais le film, qui nous fut présenté la semaine passée, est une trop belle réussite, pour ne pas nous imposer de grandes obligations.

L'ÉTÉ 1914

Les lecteurs du grand roman de M. Roger Martin du Gard Les Thibault *auront une grande surprise à lire les trois derniers tomes de cet ouvrage, publiés récemment. Le roman prend brusquement un caractère social, que les premiers volumes ne nous laissaient pas prévoir.* Les Thibault *était pour nous plutôt un roman de construction balzacienne, le tableau d'une grande famille bourgeoise, l'étude psychologique d'un certain milieu et d'un certain esprit.*

Ces Thibault nous faisaient l'impression d'être en France, ce que les Forsyte de John Galsworthy sont en Angleterre: un type caractéristique de famille, étudiée dans ses manifestations individuelles, qui – si diverses qu'elles soient – révèlent certains traits communs.

Nous n'oublions sans doute jamais la figure du vieux Thibault, exemplaire humain capable de supporter la plus rigoureuse comparaison avec les héros de Balzac.

Sa mort mettait fin à une grande partie du roman de M. Martin du Gard et nous laissait dans l'attente de ce qui allait suivre.

La nouvelle génération des Thibault devait être maintenant entraînée avec plus de responsabilité personnelle dans le jeu de la vie. C'est avec une curiosité avide que nous attendions la suite du roman et c'est avec la joie de revoir, après une longue séparation, des êtres familiers et chers que nous avons ouvert les trois volumes de L'Été 1914.

Avons-nous le droit de parler d'une déception? Sans doute, non. M. Roger Martin du Gard reste un grand écrivain et son ouvrage, une puissante construction littéraire. Mais ces trois derniers volumes, malgré leur intérêt bien souvent dramatique, nous paraissent rompre la ligne générale du roman, la dévier, la déplacer vers d'autres buts, vers d'autres horizons.

Nous attendions le roman de Jacques et d'Antoine Thibault: M. Martin du Gard nous donne le roman de l'Europe. Il fait moins attention à la destinée de ses anciens héros, qu'aux événements historiques auxquels ils assistent.

L'Été 1914 *c'est l'histoire des derniers jours de la paix, des premiers jours d'alarme européenne, des premières heures de la guerre. La destinée des Thibault se perd dans les vagues tragiques de la destinée sociale. Il n'y a presque plus de drame individuel. Tout est rapporté à ce qui se passe dans ce monde désorienté, fatigué, vaincu de juillet 1914.*

M. Roger Martin du Gard a l'habitude et l'art de „romancer" les grands événements de l'histoire contemporaine. Il l'a déjà fait pour l'affaire Dreyfus, si dramatiquement évoquée dans son roman Jean Barois. *La remarquable habileté avec laquelle il sait utiliser les documents réels et les incorporer à la fiction, la puissance avec laquelle il introduit ses personnages imaginaires dans la réalité la plus fidèle réussissent de nous donner le tableau le plus vivant, le plus pathétique d'une époque. On ne sait pas exactement quelle est la part de l'historien et quelle est celle du romancier, où finit la réalité de l'histoire et où commence l'imagination de l'auteur.*

On a écrit d'innombrables ouvrages documentaires sur les événements de l'été 1914. mais il est infiniment probable que pour savoir au juste ce qui s'est passé, pour saisir la signification des choses et pour revivre leur atmosphère poignante, le lecteur de l'avenir ne s'adressera pas aux documents des techniciens, et cherchera la vérité dans ce „roman" d'un écrivain qui n'est pas un historien de profession, mais qui est un grand connaisseur du cœur humain et le témoin le plus sensible, le plus pénétrant de son époque.

ZINO FRANCESCATTI. FRANZ VON HOESSLIN

Je regrette de ne pouvoir vous parler du concert donné cette semaine par Fédor Chaliapine. Ce fut sans doute le plus grand événement musical du début de la nouvelle année musicale.

Mais l'impresario du célèbre chanteur russe ne nous a pas fait l'honneur de nous y inviter. Ce qu'on nomme le „service de presse" est une question de politesse professionnelle qu'on ne peut imposer à personne.

Évidemment, Chaliapine se trouve aujourd'hui au crépuscule de sa glorieuse carrière, mais ceci ne l'empêche pas de rester toujours un grand artiste. Malgré son âge, malgré sa fatigue, malgré la perte inévitable de son ancien éclat vocal, Chaliapine est aujourd'hui encore un maître de son art. Son exemple prouve d'ailleurs que ce qui compte en premier lieu

c'est la profondeur intérieure d'un artiste, sa sensibilité, son intelligence, et non pas les ressources physiques, la virtuosité, les exploits techniques.

Nous regrettons de ne pas avoir eu encore une fois l'occasion de vérifier cette vérité que l'exemple de Chaliapine rend particulièrement instructive.

*

Nous avons longuement parlé dans notre chronique précédente de M. Zino Francescatti et de ses qualités musicales. Après nous avoir donné, accompagné par la Philharmonique, la Symphonie espagnole *de Lalo, l'excellent violoniste nous fit entendre dimanche matin, au cours d'un récital personnel et avec le concours du pianiste Jean Filionesco, un programme où figuraient Franck, Debussy, Ravel et Leclair.*

La Sonate *de César Franck connaît cette saison une faveur spéciale. Si je ne me trompe pas, on ne nous l'avait pas du tout donnée l'année passée, et par contre à présent elle figure dans le programme de presque tous les violonistes qui nous visitent.*

Enesco nous l'a jouée le premier en novembre – et d'une façon inoubliable! –, Huberman l'a reprise quelques jours plus tard, M. Francescatti nous l'a donnée enfin dimanche matin. Il est difficile d'établir des comparaisons. Il suffit de dire que l'interprétation de M. Francescatti est très pure, émouvante de simplicité et de gravité. Elle ne peut pas lutter évidemment avec le souvenir de Georges Enesco (et quel est le violoniste qui pourrait le faire?), mais c'est quand même une belle interprétation, juste, limpide, nuancée.

Ce que nous avons surtout aimé de tout le programme de dimanche, ce fut la Sonate *de Claude Debussy, jouée par M Zino Francescatti avec une délicatesse exquise. Tant de grâce tant d'intelligence dans les détails, tant d'aisance mêlée à une émotion musicale si fine – ce n'est qu'un artiste français qui peut en avoir, quand il s'agit de jouer du Debussy.*

Nous avons applaudi avec beaucoup de chaleur et de sympathie M. Francescatti, dans l'espoir de lui faire oublier de la sorte la salle presque vide qu'il avait devant lui. Comment comprendre, comment excuser l'indifférence de notre public – si impatient de prendre part aux concerts „célèbres", et si peu capable de discerner un véritable artiste sous un nom qui fait moins de bruit?

*

Nous ne savons pas exactement la place que M. Franz von Hoesslin occupe dans la vie musicale de l'Allemagne.

À Bayreuth il dirige d'habitude les œuvres wagnériennes de seconde importance, comme Rienzi *par exemple. Le grand répertoire revient toujours à M. Furtwängler ou à M. Elmendorff. Pourtant, être dirigeur à Bayreuth constitue un titre artistique valable et une garantie sérieuse. C'est toute une tradition d'art, tout un style, toute une atmosphère spirituelle auxquels on est intimement lié. Notre orchestre symphonique doit être fier de recevoir dans la personne de M. von Hoesslin un message de Bayreuth.*

Richard Wagner a été rarement mieux servi chez nous. Une connaissance parfaite des œuvres, une

connaissance qui va jusqu'à une sorte d'identification avec leur esprit, voici ce que le dirigeur du concert wagnérien de jeudi soir nous apporte.

Il serait impossible de dire ce que M. Franz von Hoesslin pourrait réaliser dans un autre répertoire. Je me l'imagine avec difficulté en dirigeant du Mozart et même du Beethoven. Je me l'imagine encore plus difficilement en dirigeant de la musique française – par exemple du Debussy ou du Ravel. Mais dans sa „spécialité" (car il est vraiment un spécialiste de Wagner et c'est comme tel qu'il nous est présenté), dans cette spécialité, il nous donne un rare sentiment de fermeté, de maîtrise, de sérieux et de compétence.

Sa tâche ne fut pas simple. Notre orchestre est un ensemble symphonique assez lourd, qui manque de souplesse, qui manque de cohésion. Ses cordes sont insuffisantes et quant aux cuivres, ils nous ont fait tant des fois souffrir!

On voyait bien le dur combat que le dirigeur dut mener pour vaincre l'inertie d'un tel ensemble. La première partie du programme gardait encore certaines lourdeurs, certain manque de clarté, je ne sais quel brouillard sonore... La Siegfried-Idyll *nous parut privée de son éclat habituel: elle fut, dans certains passages, terne, sans relief sans puissance. Comment oublier la même œuvre, dirigée par Elmendorff?*

Et comment oublier aussi la Venusberg *que Georges Enesco nous fit entendre il y a deux mois? C'était à tel point plus wagnérien, plus pathétique, que l'ouverture à* Tannhäuser *dirigée par M. Franz von Hoesslin!...*

Mais la seconde partie du programme marque une liaison plus organique entre le dirigeur et l'orchestre. Le prélude de Tristan *et la mort d'Iseult furent réalisés avec une véritable flamme wagnérienne. La marche funèbre du* Crépuscule des Dieux *fut aussi magistralement jouée: les cuivres mêmes paraissaient enfin soumis et maîtrisés.*

Mais en ce qui concerne l'ouverture aux Maîtres chanteurs, *dernière pièce du programme, malgré l'élan du dirigeur, malgré la bonne volonté de l'orchestre, elle ne put supporter le souvenir écrasant de la même ouverture telle qu'elle fut jouée en juin 1930 par l'Orchestre de Berlin, sous la direction de M. Hermann Abendroth. La différence qualitative des instruments était trop grande pour être compensée, si grands que soient la force intérieure et le prestige personnel du dirigeur.*

M. BLECHER: *INIMI CICATRIZATE*

Anul trecut, după lectura *Întâmplărilor în irealitatea imediată*, cartea de debut a d-lui Blecher, nu ştiam încă dacă d-sa este sau nu scriitor, în sensul în care acest cuvânt implică o activitate literară susţinută.

Cartea era fără îndoială extraordinară. Una din cele mai tulburătoare lecturi din ultimii ani. Dar putea fi un accident. Putea fi mesajul unei experienţe personale, care o dată exprimată, închide cu ea un destin literar terminat. D. Blecher putea fi omul unei

singure cărţi. Cu atât mai mult cu cât era o carte de dramă interioară: jurnalul unei conştiinţe, jurnalul unei sensibilităţi.

Asemenea cărţi se scriu dintr-o necesitate dramatică de eliberare. Ele sunt poate o încercare disperată de a ieşi din singurătate. Este ceva de strigăt şi de chemare în accentul lor pasionat, în febrilitatea lor, în neliniştea lor, şi sunt anumite strigăte care nu se ridică decât o singură dată.

Ce orgolioasă carte acele *Întâmplări în irealitatea imediată.* De la titlul lor strident până la acea copertă rece, inexpresivă, totul părea făcut ca să-l îndepărteze pe cetitor. Obscur editată, prost tipărită, insuficient difuzată, semnată de un nume complet necunoscut – s-ar fi zis că toate piedicile îi stau în cale. Dar era o lectură arzătoare, una din acele lecturi în care cetitorul se angajează pe el însuşi, cu persoana lui, şi din care iese cu o viziune schimbată a existenţei, nu ca după o carte cetită, ci ca după un fapt trăit.

Cu mari calităţi de expresie, cu un stil concis, virulent şi stăpânit, sub care se simţeau flăcările unei sensibilităţi complexe, autorul acelei ciudate cărţi spărgea toate obişnuinţele noastre de lectură şi ne revela – mai mult decât o vocaţie literară – un destin, o viaţă, un suflet tragic.

Mă întrebam atunci dacă acea carte, în care descifram cel puţin o tresărire de geniu (şi n-am ezitat să scriu acest cuvânt din primul moment), nu era menită să rămână un lucru unic, fără urmare. Mă întrebam dacă d. Blecher va voi să spună a doua oară ceea ce spusese de la început cu o forţă expresivă

halucinantă. Mă întrebam dacă va putea să-şi domine într-atât condeiul său sfâşietor, încât să-l poarte dincolo de orizontul unui jurnal intim, şi să-l supună unei opere obiective, de observaţie organizată.

În acest sens, nu ştiam dacă d-sa avea să fie un scriitor.

Dar *Inimi cicatrizate* ne interzice pe viitor orice îndoială. D. Blecher a răspuns.

Este în cartea de faţă o mică frază care îi rezumă – mi se pare – drama centrală. „Nimeni nu poate măsura trecerea timpului cu propriul său puls".

Nu-mi amintesc să fi găsit undeva exprimat mai concis şi mai puternic sentimentul singurătăţii.

Inimi cicatrizate este într-adevăr o carte de singurătate. Trec prin ea numeroşi eroi, foarte diverse personaje, o sumă de figuri pitoreşti – toate evocate precis, nervos, cu anumită vervă de povestitor, cu o veritabilă însufleţire de romancier – şi totuşi în urma lor rămâne un implacabil sentiment de singurătate. Toate aceste voci sunt insuficiente pentru a acoperi suferinţa de a fi singur, fără salvare singur, fără sfârşit singur.

Nici iubirea, nici boala cu fraternitatea ei tristă, nici viciul, nici beţia nu pot înlătura acest destin.

Simţi că eroul d-lui Blecher, că fiecare din eroii săi se află cu adevărat singur în faţa vieţii, pentru a măsura cu propriul său puls trecerea timpului.

De aceea poate unul din momentele cele mai patetice ale romanului mi se pare acel sumbru chef între bolnavi, care constituie de altfel primul capitol

propriu-zis epic (p. 58-73) – până acolo cartea având mai mult un caracter descriptiv, pregătitor de cadru.

Sunt elemente de humor real în acest episod; este o anumită vivacitate de ton, un anumit ritm de farsă, nu ştiu ce grabă silită de veselie, de expansiune, oarecare tensiune nervoasă, o mică explozie de entuziasm ameţit, volubil – dar peste tot, peste toate trece conştiinţa amară a irevocabilei singurătăţi.

De ce gesticulează aceşti oameni, de ce se îmbată, de ce se iubesc, de ce se ceartă? Poate pentru că fiecare ar voi să uite de el însuşi – dar nici unul, orice ar face, nu va uita.

Aceasta cred că este suferinţa din *Inimi cicatrizate* – nu suferinţa fizică, aşa cum ar putea crede un cititor compătimitor. Nu vă lăsaţi înşelaţi de faptul că acţiunea romanului se petrece într-un mediu de sanatoriu, printre bolnavi, Îndrăznesc să spun că acest lucru este secundar. D. Blecher nu a vrut să scrie şi nici nu a scris un roman de atrocităţi fizice.

De câte ori vorbeşte despre maladie, o face cu o severitate analitică absolută. Condeiul său are atunci o preciziune fină de bisturiu – şi îmi pare rău că sunt silit să recurg la o atât de veche comparaţie, dar îmi este impusă de stilul autorului, rece şi exact ca un instrument chirugical. Niciodată d. Blecher nu se lasă înduioşat de aspectele clinice ale suferinţei. Drama cărţii sale este în regiuni mai puţin accesibile compasiunii. E o dramă de semnificaţii, nu de fapte. „Când cineva a fost scos o dată din viaţă – spune un erou al său – şi a avut timpul şi calmul necesar ca să-şi puie o singură întrebare esenţială cu privire la dânsa – una singură – rămâne otrăvit pentru

totdeauna. Desigur, lumea continuă să existe, dar cineva a şters cu un burete de pe lucruri importanţa lor"... (p. 136)

Nu se poate mărturisi cu mai mult orgoliu, cu mai puţin sentimentalism, cu mai multă răceală aparentă, o tragedie de profunzimea morală a acesteia. Şi este de primă importanţă pentru înţelegerea cărţii să se ştie că accentul ei grav cade pe sensul metafizic al suferinţei – care este singurătatea – şi nu pe formele ei exterioare.

Cine crede că *Inimi cicatrizate* este romanul unui sanatoriu n-a înţeles nimic din această admirabilă carte.

Ar trebui să insistăm asupra lui Emanuel, eroul principal al romanului. A spune despre el că e un singuratec, care-şi trăieşte cu o mare luciditate singurătatea, este încă insuficient. Personagiul mi se pare mult mai complex decât această formulă, mai nuanţat, mai bogat în resurse psihologice. De câteva ori în decursul lecturii ne derutează prin câte un gest de o libertate îndrăzneaţă, care aruncă asupra lui noi şi ciudate lumini.

Sumar vorbind, acest Emanuel este un singuratec care fuge de singurătate, dar revine la ea printr-o mişcare de pendul, care îl face când s-o deteste, când s-o iubească.

E în el un imens dor de efuziune, de dragoste, de prietenie, o nevoie urgentă de expansiune sufletească, de căldură, dar în acelaşi timp este o nostalgie de a fi singur, de a fi indiferent şi poate de a fi insensibil.

Cât de intolerant, cât de brusc începe iubirea lui Emanuel pentru Solange – şi pe urmă ce imperioasă este nevoia nu numai de a se despărţi de ea, dar chiar – atât timp cât o mai iubeşte poate – nevoia de a-şi crea, în cadrul acestei iubiri, refugii personale inatacabile.

Este zguduitor, prin copilărie, prin ingenuitate, dar şi prin încăpăţânata voinţă de refugiu solitar, straniul episod al brichetei (p. 148), în care Emanuel încearcă să-şi asigure un fel de adăpost ascuns. „Cumpără la o tutungerie o brichetă cu un mecanism complicat, de care n-avea nici o nevoie... Se ascunse în dune, scoase bricheta din buzunar şi sub poditul trăsurii, o aprinse şi o stinse de nenumărate ori, ca puţin ieşit din minţi, bucurându-se de flacără, împărtăşind singur, singur, acest mic amuzament. Îşi propuse să n-o arate Solangei la întoarcere şi s-o păstreze pentru plăcerea lui personală şi secretă."

Este în această dublă nevoie de iubire şi de singurătate, în această alternanţă de evaziuni şi întoarceri, în acest elan către viaţă, urmat brusc de o retragere în tăcere – este în acest joc de oscilaţii aşa de subtile încât par absurde, o suferinţă mult mai profundă decât mizeria fizică.

E greu de surprins într-o formulă sufletul lui Emanuel. Sunt în el ciudate resurse de melancolie, de cinism, de sinceritate brutală, de ipocrizie fină, accente de pasiune acută şi neaşteptate zone de indiferenţă. Toate acestea dau un peisaj interior instabil, turbure, prin care uneori te întrebi dacă nu trece un suflu de demenţă, oprită încă pe ultimele trepte ale luciditătii.

Intrarea Solangei în vila Elseneur şi toată scena ce urmează între ea şi Emanuel (p. 192-198) este demonică prin tensiune – şi în acelaşi timp prin claritate analitică.

Unui scriitor care poate realiza cu atâta stăpânire un astfel de moment i se poate cere orice.

*

Inimi cicatrizate este o carte divers populată. Emanuel, deşi personaj central, nu este singurul interesant.

Până la cea din urmă siluetă, până la cea mai episodică apariţie, toţi oamenii acestei cărţi au o putere de viaţă convingătoare până la obsesie.

Fapte scurte, incisive, de o concentrată forţă epică, dau fiecăruia din ei un relief extraordinar. Nimic evaziv, nimic confuz în această carte. Totul se sculptează într-o lumină albă, intensă.

De neuitat figura lui Quittonce, a cărui agonie atroce este scrisă cu atâta sobrietate şi cu un refuz al melodramei aşa de controlat. „Quittonce muri cu două zile, înainte de Crăciun, în hohote de râs... Câteodată durerea se înşală, în loc să aprindă un ţipăt, aprinde un acces de ilaritate pe acelaşi traiect nervos... S-ar zice, o mână invizibilă care se înşală de comutator"... (p. 130)

De altfel, întreg capitolul premergător acestei morţi, comedia pe care însuşi muribundul o joacă este un moment dramatic copleşitor. Aşa cum este de altfel, puţin mai departe, cu neaşteptate izbucniri tragice, agonia Isei (p. 214-216).

Dar nu văd moment din desfăşurarea romanului care să nu merite a fi citat, nu văd pagină

care să nu aducă noi elemente de emoţie şi de cunoaştere.

Ai uneori impresia că ai ajuns la o limită de încordare – şi că de-acolo va trebui să vină inevitabil o cădere de ton; îţi spui că tensiunea aceasta nervoasă nu va mai putea rezista, că va trebui să spargă, să se prăbuşească – şi totuşi, printr-un miracol repetat de luciditate şi de emoţie, cartea îşi urcă drumul ei imposibil.

Cine a cetit *Inimi cicatrizate* va fi multă vreme urmărit de amintirea lui Ernest, a lui Roger Torn, a lui Tonio şi nu va uita poate niciodată pe Solange. În orice caz, se va despărţi greu de această umanitate care impune minţii şi sensibilităţii noastre câteva întrebări de foc.

Este în citirea acestui roman o „vertiginoasă senzaţie de realitate", care depăşeşte în chip absolut literatura.

Mi s-a părut totdeauna un procedeu critic grosolan a vorbi despre substanţa unei cărţi şi despre stilul ei ca despre două lucruri distincte. Cunoaşteţi vechea idee fixă a profesorilor de gramatică, rătăciţi în estetică: fondul şi forma.

Totuşi, calităţile de prozator ale d-lui Blecher sunt aşa de excepţionale, încât nu mi-aş ierta să nu le remarc cel puţin în chip sumar.

Scrisul său este riguros şi totuşi capabil de cele mai subţiri nuanţe. Siguranţa sa de expresie este nemiloasă.

Epitetul e strâns, adjectivul adecvat, imaginea precisă şi totdeauna exactă: vizual exactă, plastic exactă.

D. Blecher este un autentic scriitor epic şi totuşi scrisul său nu are acea abundenţă puţin neglijentă a romancierului, care în febra creaţiei se lasă antrenat de cuvinte. Nu sunt aproximaţii, nu sunt ezitări în expresia sa. Totul este minuţios şi măsurat, liniar, just, supravegheat. Rareori o proză mi-a dat un mai întreg sentiment de securitate. Ştiu că fiecare detaliu a fost verificat, supus unui control strict şi unui examen de adevăr. Şi toate acestea nu vin dintr-o grijă inutilă de „a face frumos" – ci dintr-o necesitate de cunoaştere şi de exactitudine.

Nu trebuie să credeţi că e ceva mecanic în această virtuozitate stilistică. E o bogăţie de culori în scrisul d-lui Blecher, o diversitate de expresie, un accent de sinceritate directă, o putere plastică, o magică forţă de a atinge prin cuvinte esenţa lucrurilor – încât fiecare pagină pare un tablou viu, o stampă însufleţită.

Aş vrea să citez, dar ce aş putea cita fără remuşcare?

Cetiţi crepusculul de la Berk (p. 116), Crăciunul de la Berk (p. 134), toamna de la Berk (p. 224) – şi veţi înţelege ce mare poet şi ce extraordinar pictor este acest scriitor. Totul e văzut şi retranscris cu o elocvenţă senzorială unică: trecerea anotimpurilor, schimbarea orelor, peisajul marin, dunele, plaja, ploaia, după-amiezile toride, zilele umede, serile întunecate.

Puţin obosit de literatură, puţin sceptic în ce priveşte posibilităţile ei, regăsesc în *Inimi cicatrizate* emoţii de mult pierdute, dar nu pentru totdeauna, de vreme ce o carte este în stare să mi le redea cu această acuitate.

ANTON HOLBAN

Presque inconnu par le grand public, assez peu connu par ses confrères, Anton Holban, si brusquement, si tragiquement [disparu], fut toujours un solitaire.

Il n'y avait pas simplement de la modestie dans cette solitude. Il y avait surtout un refus de facilité, qu'il avait d'ailleurs toujours manifesté dans son œuvre. L'accès de ses livres n'est pas commode. Une certaine âpreté morale, un certain style abstrait, je ne sais quelle tension nerveuse, vous laissé une impression de lucidité cruelle, fatigante.

Ses romans ne sont pas des „récits". Ils n'ont pas d'„intrigue", ils n'ont presque pas de sujet. Il leur manque cette abondance inventive, qui est la qualité du romancier-né. Il ne se passe presque rien dans les livrés d'Anton Holban. Les événements sont pauvres, les incidents sont brefs, l'action est lente et décomposée. Mais au-delà de cette pauvreté du récit, il se déroule un drame plus profond, plus complexe, plus pathétique, le drame d'une conscience hantée par ses doutes, par ses questions insolubles, par son inquiétude permanente.

Un des plus avertis critiques de la littérature proustienne, Anton Holban était lui-même, dans l'art du roman, un élève de Proust. Ce n'était d'ailleurs pas une influence livresque. C'était plutôt une livraison de famille spirituelle, qu'une simple réminiscence littéraire.

La psychologie personnelle de Holban, son esprit, son intelligence le rendaient susceptible non pas de subir l'empreinte proustienne, mais de la

recevoir comme une leçon vivante et de la continuer avec ses propres moyens d'expression.

Esprit analytique, qui mène l'analyse de soi-même jusqu'à une sorte de sécheresse, jusqu'à une sorte de torture intérieure, Anton Holban était le romancier d'un drame moral.

Les problèmes d'une telle littérature sont trop abstraits, trop fiers, trop singuliers, pour conquérir ce qu'on nomme les suffrages du public. S'il y avait quelque chose que Holban méprisait, c'était justement ces „suffrages". Il parlait sans gêne, et peut-être avec un certain orgueil, du tirage réduit de ses livres. Il voyait dans ce manque de compréhension une nouvelle preuve de solitude et – bien qu'il ne le dît pas – un véritable titre de noblesse littéraire.

Mais cette incompréhension du lecteur moyen n'a jamais empêché la critique de reconnaître la valeur d'Anton Holban, de fixer sa place dans notre nouvelle littérature et de remarquer tout ce qu'il y avait de subtil, de nuancé, de personnel dans sa sensibilité inquiète, dans son stylé pénétrant, dans son besoin de clarté et de lucidité.

Le romancier était doublé d'un intellectuel cultivé, informé, possédant une lecture variée et guidé toujours par un sens très vif des valeurs réelles.

Les études critiques publiées par Anton Holban (une longue étude sur les romans de Mme Bengesco et une autre sur Marcel Proust) sont un exemple d'analyse littéraire. Les pages écrites sur la musique, sur la peinture sur la poésie, nous révèlent non pas un amateur d'art, mais un connaisseur passionné, averti clairvoyant.

Le titre d'un des meilleurs romans de Holban est d'une détresse qui nous paraît aujourd'hui sympathique: Une mort qui ne veut rien dire.

Mais la mort d'Anton Holban nous dit tant de choses – des choses si tragiques sur la destinée de cette jeunesse brutalement vaincue, brutalement finie – qu'elle nous donne un sentiment d'humiliation et d'impuissance.

CLAUDIO ARRAU ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. ALFRED ALESSANDRESCO

M. Georges Georgesco ne peut rien faire de mieux pour sa réputation que de partir de temps en temps, et de quitter un public un peu fatigué de sa présence et qui a parfois l'ingratitude de lui faire voir cette fatigue. Il y a une certaine lassitude, un commencement d'indifférence après un certain nombre de concerts dirigés par la baguette un peu trop familière de M. Georgesco. L'orchestre regagne vite son ancienne apathie, le public, son habituel scepticisme désabusé. Plein d'autorité, de prestige et de rayonnement au début de la saison musicale, M. Georgesco perd lentement l'audience de l'orchestre et du public à la fin de la même saison

C'est pour cela que son départ lui est utile. Non, partir n'est pas toujours „mourir un peu"; partir est parfois ressusciter un peu, et même beaucoup. Il suffit que M. Georgesco soit à l'étranger, il suffit que ses remplaçants prennent la baguette vacante, il suffit que

M. Alessandresco, ou M. Otesco, ou M. Massini reviennent avec leur vieux et total manque d'inspiration et de spontanéité au pupitre de la Philharmonique, pour que le souvenir de M. Georgesco devienne brusquement consolateur. On devient alors moins exigeant, moins sévère et on attend – je ne dirais pas avec sympathie – le retour du dirigeur réhabilité infailliblement par la comparaison.

*L'absence de M. Georges Georgesco peut faire beaucoup plus pour sa renommée que sa présence. Ce ne sont pas les applaudissements recueillis cette semaine à Rome, et que les dépêches Rador nous ont communiquées avec un touchant enthousiasme, ce ne sont pas ces applaudissements qui nous font penser avec une certaine admiration à M. Georgesco. Il a dirigé dans la capitale de l'Italie ses pièces de résistance (*Till Eulenspiegel *de Richard Strauss et la troisième symphonie de Brahms) et il n'est pas étonnant qu'il ait eu un réel succès dans ces deux œuvres.*

Non ce n'est pas le concert qu'il a dirigé à Rome, c'est plutôt le concert qu'il n'a pas dirigé de Bucarest qui nous oblige de reconnaître les mérites de M. Georgesco.

*

Il ne s'agit pas d'être désobligeant pour M. Alfred Alessandresco, le dirigeur du dernier concert symphonique, qui a eu lieu comme d'habitude jeudi soir à l'Athénée Roumain. Personne ne peut mettre en doute sa bonne volonté, ses excellentes intentions, sa bonne foi de travailleur consciencieux – mais les bonnes volontés sont insuffisantes en matière d'art. M. Alessandresco n'a

ni le tempérament, ni la sensibilité, ni la conviction intime d'un véritable chef d'orchestre.

Il ne maîtrise pas, il n'a pas la force de maîtriser l'ensemble dont il dispose. Tout est terne, inexpressif, sans rythme, sans vigueur, décoloré, vague.... Comme la superbe, l'étincelante Ibéria *de Debussy nous parut grise et terne jeudi soir! Elle manquait de relief sonore, elle manquait de cet éclat de métal et de soie, qui fait sa beauté. On aurait dit que la guerre civile ibérique avait préalablement mis en deuil l'*Ibéria *de Débussy.*

Quant à M. Claudio Arrau, le soliste de la soirée, nous hésitons de le juger d'après son exécution de jeudi, car nous ne savons pas si l'impression qu'il nous a laissée doit lui être entièrement reprochée ou si elle est plutôt due au dirigeur et à l'orchestre. M. Arrau, qui commence à être pour nous une vieille connaissance, nous paraît dans un déclin inquiétant. L'année passée il nous avait déjà déçus, mais nous pensions que c'était simplement une indisposition passagère, car les souvenirs que ce pianiste nous avait laissés lors de sa première visite à Bucarest, en 1932 ou 1933, étaient bien meilleurs.

Une délicatesse pleine de nuances, une finesse de touche admirable, une clarté qui n'avait rien d'impersonnel, une émotion discrète et retenue, un souffle de poésie qui flattait mélancoliquement sur tout ce qu'il jouait – voici quelles furent les qualités du jeune pianiste italien qui débutait il y a cinq ans chez nous. Toutes les espérances étaient justifiées, car une maturité laborieuse ne pouvait que rendre plus profonds les dons naturels d'une telle jeunesse.

Est-ce de la fatigue? Est-ce encore une mauvaise humeur passagère?

Espérons-le.

M. Arrau fut jeudi soir un interprète quelconque, un pianiste timide ou intimidé. De brusques accents de fraîcheur et de sincérité nous faisaient parfois revoir l'artiste d'il y cinq années, mais ces rares moments se perdaient dans l'atmosphère générale du concert, inexpressif et banal. M. Arrau – est-il besoin de le dire? – n'a pas trouvé dans l'orchestre l'appui nécessaire, et le dirigeur ne fut pas pour lui un élément stimulateur. Sous une autre baguette, secondé par un accompagnement plus vivant, il aurait peut-être maintenu son jeu au niveau d'autrefois.

Tout cela est regrettable non seulement pour M. Arrau, mais aussi pour le si beau Concerto pour piano et orchestre *de Schumann, qu'on connaît si peu chez nous et qui a eu la malchance de ne pas trouver une interprétation.*

Quant à M. Claudio Arrau, il est possible qu'il prenne une revanche complète demain matin, au cours du récital qu'il donnera toujours à l'Athénée Roumain. Le programme lui donne de larges possibilités. Il y aura du Bach, du Beethoven, du Chopin. Nous serons heureux d'applaudir de tout cœur un bon pianiste retrouvé.

*

Une seule chose nous consola de la monotonie de cette soirée musicale de jeudi : ce fut la première symphonie de Georges Enesco, si rarement jouée, si injustement inconnue. Inconnue? Évidemment, puisque depuis trois années, si nous ne nous trompons

pas, on n'a pas senti le besoin de l'inscrire dans les programmes de nos concerts.

Vieille de trente années déjà, elle garde un accent de force, une puissance d'inspiration, une simplicité qui nous charment. Ce sont parfois des pages symphoniques sages, trop sages, mais quelle noblesse, quelle sincérité dans ce style qui, en comparaison avec le style actuel de Georges Enesco, nous paraît sans hardiesse!

Le mouvement lent de la symphonie est d'une beauté que nous retrouvâmes inaltérée par le temps et par l'oubli.

Espérons qu'on donnera prochainement l'occasion d'entendre de nouveau cette œuvre, mais dans de meilleures conditions. Pourquoi – hélas! – n'avons-nous pas demandé an maître de la diriger lui-même, lors de sa présence à Bucarest?

ANIŞOARA ODEANU: *CĂLĂTOR ÎN NOAPTEA DE AJUN*

Deşi cărţile scrise de femei devin de la un timp destul de numeroase în literatura noastră, deşi acest fapt coincide cu ceea ce se întâmplă în literatura europeană – engleză şi franceză mai ales –, deşi, în sfârşit, scrisul femenin ne-a dat în ultimii ani convingătoare probe de posibilităţile sale creatoare, mi se pare că semnificaţia intrării femeilor în literatură nu este încă precizată în conştiinţa cetitorilor şi poate nici în conştiinţa criticii.

Adevărul este că femeile aduc în literatură un nou fel de a privi lumea, o nouă lumină proiectată asupra câtorva lucruri vechi care ni se păreau deplin cunoscute, pentru că veacuri de-a rândul numai noi bărbaţii avuseserăm privilegiul de a vorbi despre ele.

Psihologia iubirii este un domeniu pe care bărbaţii l-au stăpânit în exclusivitate, construind formule şi scheme ce se presupuneau valabile şi pentru sensibilitatea feminină. A fost aici un subtil abuz, menţinut de un sănătos egoism masculin şi ratificat de o veche tăcere a femeilor.

Dar rămâneau în iubire zone de psihologie cu totul închise unei sensibilităţi de bărbat, rămâneau secrete pe care eram împiedicaţi biologic a le descifra şi pe care preferam să le ignorăm.

Psihologia amorului s-a construit mi se pare pe tăcerea milenară a femeii.

Liberi au fost bărbaţii să legifereze în acest ţinut al sufletului uman – şi să ridice la rangul de adevăr absolut experienţa lor limitată, femeia a tăcut mereu, din pudoare, din dificultatea de a se exprima, din obişnuinţă de a se supune. Şi totuşi erau unele lucruri în viaţă asupra cărora poate că ar fi trebuit s-o întrebăm. Erau unele mistere pentru care femeia avea desigur altă înţelegere, altă cunoaştere decât a noastră.

De la un timp, iată, femeile iau deprinderea de a scrie şi de a publica. Ceea ce altă dată, în veacuri trecute, nu se intâmpla decât prin caz izolat, părând totdeauna mai mult sau mai puţin o extravaganţă, devine acum o deprindere. Numărul femeilor scriitoare este mereu mai însemnat, calitatea scrisului

lor este deseori remarcabilă şi poate că nu e departe timpul în care bărbaţii nu vor fi majoritari într-o profesiune altă dată strict rezervată lor.

Nu cred că acest fapt va fi fără consecinţe. Nu cred că femeile vor spori pur şi simplu rândurile literaţilor, şi că aportul lor va fi numai cantitativ. Dimpotrivă mă întreb dacă prezenţa lor în literatură nu va modifica substanţial anumite teme literare. Experienţa iubirii – şi mai ales a iubirii fizice este aşa de profund deosebită, încât, cel puţin aici, scrisul femenin este capabil să ne dezvăluie taine pe care în câteva sute de ani de literatură nici nu le-am bănuit poate.

Am scris odată despre îngrijorarea pe care mi-o dau, de exemplu, anumite pagini de Colette, mai ales acelea care vorbeau despre plăcerea fizică în iubire. Este acolo un mic univers senzorial pe care niciodată un bărbat nu l-a cetit într-un surâs pierdut de femeie. Atâta ascuţime de simţire şi, în acelaşi timp, aşa de exactă cunoaştere a ei, noi n-am crezut niciodată că se poate ascunde în golurile, în spasmurile, în efuziunile amorului. Ai brusc impresia că această veche tovarăşă de iubire, această familiară prezenţă, care este femeia de totdeauna, devine un animal străin, pentru prima oară enigmatic.

Din momentul în care femeia nu mai este prizoniera psihologiei noastre, din momentul în care vorbeşte singură, cu sinceritate, despre adevărurile ei intime, pe care nici o privire de bărbat nu le-a străbătut niciodată până la ultima fibră – din acel moment vechea noastră busolă psihologică este pierdută. Asistăm atunci la o deschidere neaşteptată de peisaj interior.

Cartea domnişoarei Odeanu m-a interesat prin o sumă de realităţi literare, dar, înainte de orice, m-a interesat prin faptul de a fi aşa de mult cartea unei femei. Sunt în ea observaţii şi reflecţii cu desăvârşire proprii unei conştiinţe feminine. Un bărbat le citeşte cu un anumit grad de adversitate, de neînţelegere. De exemplu scurtele pasaje referitoare la „posesiune" mi se par ultragiante prin indiferenţa lor. Numai o femeie ar putea asuma atâta oboseală, atâta involuntară ironie, în acest fapt în care noi cheltuim aşa de multe gesturi şi – vai! – aşa de multe vorbe. De altfel însuşi cuvântul «posesiune» devine pretenţios, încrezut, inutil de viteaz şi plin de inutile orgolii, când femeia acceptă şi cuvântul şi faptul cu atâta detaşare.

„Peter m-a întrebat dacă vreau să mergem în camera mea. Am acceptat. M-am dezbrăcat şi am intrat în pat. Peter s-a aşezat pe marginea patului. E o seară de care nu-mi aduc bine aminte. Nu ştiu dacă mi-a spus că mă iubeşte. Mi se pare că m-a întrebat dacă mai am rezerva pe care o aveam în Grenoble. I-am răspuns că mi-e indiferent ce se întâmplă. Şi am aşteptat lucidă" (p. 135).

Cât de puţin patetic este momentul, cât de liniştită este acceptarea! Alte lucruri au nemăsurat mai multă importanţă, decât acest fapt divers, care e departe de a fi o dramă.

Eroina d-rei Odeanu este o fată turmentată, zăpăcită, în plină dezorientare – dar suferinţa ei stă in alte întâmplări, mai neînsemnate în aparenţă decât asemenea grave situaţii, care ei nu i se par deloc grave.

„I-am simţit respiraţia precipitându-se cu toate că simţeam cum mi se aprind obrajii şi tâmplele, din momentul acela eram un spectator treaz: am auzit cum se apropie paşi şi m-am gândit că e servitorul, am auzit cum coboară treptele, desigur a fost la toaletă sus". (p. 142)

E ceva derutant în această prea mare luciditate, în această lipsă de abandon, povestită puţin descurajat, puţin indiferent, cu oarecare ironie obosită la adresa efuziunilor bărbatului.

Eroina romanului este incomod de atentă cu anumite gesturi cu anumite situaţii, pe care psihologia noastră le clasase definitiv. Senzualitatea ei nu e atât de tulbure, cât ne-ar flata să fie. Această senzualitate păstrează o primejdioasă clară vedere şi o imperceptibilă, dar sigură ironie.

Mai sunt în afară de iubire, o sumă de alte împrejurări sau fapte pe care romanul acesta le vede foarte femenin. Într-o carte de 370 de pagini mărunt tipărite, sunt fără număr pasajele ce se referă la îmbrăcăminte şi la decor. D-ra Odeanu nu pune în acest lucru nici o cochetărie, dimpotrivă oarecare neglijenţă. Dar privirea sa merge parcă din instinct spre detaliile decorative şi le consemnează exact, cu precizie vizuală, dar chiar cu nu ştiu ce răceală informativă.

„Patul era răvăşit, un pat vechi cu plapumă roşie şi cu noptieră veche, cu marmură pe care era o lampă cu *abat-jour*, tot de modă veche şi un pahar de *liqueur* gol. Pe masa din mijloc o cuvertură roşie cu franjuri, o scrumieră de marmură alburie cu nuanţe de

bleu cu suport pentru cutia de chibrituri în matul alb. Lângă ea o sticlă goală de vin, cu un pahar, un guler tare şi o pereche de mănuşi maro. Jos o sticlă de sifon goală pe jumătate. Eu stăteam pe o canapea acoperită cu pluş roşu ros, cu spatele spre fereastră, care avea nişte draperii din acelaşi pluş. Lângă uşă era dulapul cu oglindă. Oglinda era proastă şi toată camera apărea în ea strâmbă" (p. 223).

Notaţia este directă, simplă, amănunţită. Este aici un ochi care ştie să privească. Un interior de casă are pentru noi ceva global, care se reduce la «atmosferă». O privire de femeie merge însă din deprindere familiară spre fiecare obiect în parte, în cunoştinţă de el, îl desenează, îl individualizează.

Şi mai caracteristice sunt scurtele dar numeroasele notaţii de îmbrăcăminte din romanul d-rei Odeanu. E ceva din privirea reflexă a femeii în oglindă, vechea ei obişnuinţă de a se controla mereu. Autoarea vorbeşte evocator, deşi fără emoţie, şi numai cu preciziune de imagine despre o rochie, despre un pulover, despre un fular. Un bărbat când scrie despre îmbrăcămintea unei femei (amintiţi-vă paginile de acest gen ale lui Proust) o face cu o anumită mirare, cu nu ştiu ce uşoară stângăcie emoţionată, ca şi cum s-ar iniţia într-o lume străină încântătoare tocmai pentru că e străină. Când o femeie vorbeşte despre aceste lucruri (Anişoara Odeanu ca şi Colette), vorbeşte cu un fel de simplicitate, aş spune, tehnică. De aceea sunt atâtea siluete văzute direct şi comunicate de a da un sens vieţii. Din sutele de gesturi mărunte, din sutele de întâmplări infime, care alcătuiesc madreporic o viaţă,

d-ra Odeanu nu alege. Le primeşte pe toate, le consemnează pe toate, le reţine sau le lasă pe toate să treacă, cu o dezolantă nepăsare. „Apoi i-a venit în gând totuşi să telefoneze să vadă dacă e acasă. Nu era. Trebuie să fie la masă, am explicat. Nu, ea vede că Sieg a plecat din Bucureşti. Trebuia să meargă la părinţii lui la Iaşi. A stat, cât am mâncat, la mine. I-am propus să comand masa şi pentru ea.. A refuzat, nu-i i-e foame, a acceptat numai compotul şi o cafea neagră. Stătea întinsă pe divan. Mi-a cerut o pernă. Am scos-o. Eu nu scoteam niciodată pernele ziua." (p. 221).

Zeci de pagini sunt scrise în acest stil –de respiraţie tăiată, cu propoziţii scurte, direct– în paginile sale.

Cartea d-rei Odeanu este romanul unei vieţi dezorientate, pierdută în prea multe incidente care nu duc nicăieri şi devin obositoare prin inutilitate, prin indiferenţă.

Prea bine nu ştie ,probabil, nici tânăra eroină a cărţii ce vrea, ce aşteaptă de la viaţă, ce i-ar cere destinului. Se lasă dusă de întâmplări – întâmplări cenuşii, monotone, zilnice, pe care nu le stăpâneşte nici o voinţă şi se pierd într-o vagă nostalgie după iubire, după linişte. Fata aceasta nu trăieşte propriu-zis: mai degrabă „se lasă trăită". Vin faptele peste dânsa – şi ea nu e în stare de altceva, decât să le suporte. De aceea sunt atât de multe incidente în acest roman, fapte mărunte înregistrate din neputinţă cu notaţii sumare, fără un adjectiv, fără un epitet, fără o

nuanţă – sau dimpotrivă cu prea multe nuanţe şi detalii, înregistrate izolat, nearticulate.

E o dublă impresie de precipitare nervoasă şi de indiferenţă obosită. Pe întinderea unui roman atât de lung, un astfel de stil prezintă desigur dificultăţi serioase de lectură. Poate că d-ra Odeanu ar fi trebuit să-şi impună un efort de concentrare şi de concizie, dar mă întreb dacă fiind mai puţin dezarticulat romanul său ar fi exprimat aşa de complect, sentimentul de ceaţă, de descompunere psihologică, de turmentare senzuală şi de tristeţe inutilă, care rămâne pe urma lecturii.

ANTON HOLBAN ŞI LITERATURA

Nu am intenţia să reviu aici despre literatura lui Anton Holban.

La apariţia cărţilor lui, am spus în repetate cronici ce loc singuratec, orgolios ocupau ele în viaţa noastră literară – şi mă gândesc cu emoţie că undeva printre hârtiile mele trebuie să mai fie şi astăzi scrisoarea pe care mi-a trimis-o după cronica mea despre *Ioana*.

Dar dacă pe Anton Holban, scriitorul de cărţi, îl vom mai întâlni adesea, pe omul timid, ascuzând sub un surâs nesigur nu ştiu ce panică fără leac, pe acesta l-am pierdut pentru totdeauna.

Nu-l voi mai vedea în sălile de concert, unde silueta lui era atât de cunoscută, atât de familiară.

Poate mă înşel, dar am avut totdeauna impresia că este ceva crispat în fiinţa lui Holban, iar zâmbetul lui mi se părea totdeauna oprit la jumătate, nu ştiu de ce obstacol intim.

Dar în serile de concert era ceva transfigurat în acest prea febril Anton Holban.

Asculta probabil cu o prea mare încordare, căci la sfârşit, după ultimul acord, avea o izbucnire expansivă de ascultător cucerit, care aplaudă zgomotos, puţin copilăreşte.

Îmi amintesc mai ales de un concert din primăvara trecută. Cânta la Filamornică Lola Bobescu simfonia spaniolă de Lalo. Era o dimineaţă de duminică, de la sfârşitul lui aprilie. Nu ştiu exact ce era: soarele alb de afară, tânăra fată care cânta cuminte, silitoare ca o şcolăriţă şi inspirată ca o domnişoară din elegiile lui Jammes – dar bătrâna simfonie era în acea dimineaţă strălucitoare ca niciodată.

În primele rânduri, Holban aplauda cu violenţă, cu zâmbetul lui de astă dată larg deschis, luminat. M-a zărit şi a avut nu ştiu ce scurtă tresărire stingherită: „M-ai prins în flagrant delict de emoţie". E un cuvânt pe care mi-l amintesc astăzi cu melancolie, un cuvânt care arată mai multă ingenuitate decât ne-ar fi lăsat să bănuim scrisul său chinuit.

...Şi mai este o amintire, pe care o evocam duminică în sala îngheţată în care trupul lui Holban îşi aştepta ultima ardere.

Astă-toamnă, am întârziat o oră pe plaja de la Cavarna, într-un amurg de septembrie. Veneam acolo pentru întâia dată. Portul mi se părea trist, lipsit de frumuseţe, inexpresiv, prea liniar, prea impersonal.

Venind de la un Balcic feeric şi mergând spre un şi mai feeric Surtuchioiu, Cavarna mi se părea dezolată şi stearpă.

Mi-am amintit atunci brusc de Cavarna lui Anton Holban, de acea Cavarnă din paginile *Ioanei* şi am ridicat ochii să văd dincolo de peisajul imediat ce se oferea privirii, un alt peisaj, tremurător, nesigur, care ştiam că este şi el acolo, undeva sub aceleaşi lucruri, sub aceeaşi lumină. Anton Holban îl văzuse – eu nu.

Un scriitor care moare este o lume care se închide irevocabil. Câte Cavarne, de noi nevăzute, nu duce Anton Holban în el, dincolo de viaţă?

UNE PIÈCE ROUMAINE À PARIS

Parmi les manifestations d'ordre artistique, que nous préparons pour la prochaine exposition mondiale de Paris, on annonce une représentation théâtrale d'un intérêt exceptionnel.

Une pièce roumaine sera jouée sur une grande scène parisienne, par une troupe qui aura le concours de tous les acteurs roumains de Paris. Il n'est pas difficile de s'imaginer le succès retentissant d'un spectacle qui réunira sur la même affiche les noms de Marie Ventura, d'Elvire Popesco, d'Alice Cocea et de Yonnel. Ajoutez à ces quatre noms glorieux, la présence de Samson Fainsilber, de Mihalesco, de Lucas Gridoux et de Jenny Holt – et vous aurez sans

doute la plus diverse, la plus riche, la plus sensible équipe théâtrale possible.

Mais ce qui sera surtout une surprise pour le public de Paris, ce sera non pas l'interprétation (car la réputation de ces acteurs n'est plus à faire), mais le texte du spectacle. Pour la première fois, une pièce roumaine sera jouée en traduction française à Paris. Disons-le avec un peu de tristesse: il est grand temps qu'un tel événement arrive.

Nous n'aimons pas faire des comptes avec nos amis, et le dévouement que nous avons toujours voué à la littérature et à l'art français n'a exigé aucune compensation. La Roumanie fournit à la France un public attentif, enthousiaste, généreux pour ses livres, que ce public achète avec une vieille et constante fidélité, pour ses pièces de théâtre qu'il applaudit depuis le début de notre vie théâtrale, sur toutes nos scènes.

Depuis le commencement de l'art dramatique moderne en Roumanie, et jusqu'à nos jours, le répertoire de nos théâtres fut constamment nourri par la production française, et il continue de l'être.

Nous avons dans un certain sens exaspéré, car nous avons accepté parfois des pièces qui n'avaient que la qualité d'être françaises. Nos hommes de théâtre ont toujours travaillé sous l'influence parfois excessive de Paris.

Est-ce une trop grande hardiesse, est-ce un manque de modestie, est-ce une exigence déplacée, de se demander pourquoi notre littérature dramatique (car elle existe, malgré les lourdes conditions matérielles qu'on lui inflige) pourquoi cette

littérature n'a pas connu à son tour un peu de sympathie en France?

Les écrivains français n'ont jamais eu la curiosité de connaître la littérature de ce pays ami et lointain, qui a toujours représenté dans le centre européen une véritable île d'influence intellectuelle française. Ils nous ont visités, ils ont reçu avec beaucoup de gentillesse et parfois avec un peu de suffisance nos hommages, mais une fois de retour à Paris ils oubliaient facilement les déclarations de sympathie faites à Bucarest.

Sans doute, nous aussi nous sommes responsables de cette indifférence de l'étranger envers nos livres, envers notre théâtre, envers notre art. La propagande roumaine n'a jamais assez employé nos valeurs artistiques et elle ne s'est pas donné la peine de les faire connaître au-delà de nos frontières.

Faut-il considérer l'activité qu'on mène depuis quelque temps autour de notre pavillon à la future exposition de Paris comme un changement d'attitude et de politique de la propagande? Faut-il espérer qu'on saura mettre à l'avenir l'accent sur nos manifestations d'ordre créateur et spirituel?

De toute façon, la première pièce roumaine représentée à Paris sera un événement. On a choisi une pièce de M. Lucian Blaga, dont le théâtre représente une des expressions les plus spécifiques de la sensibilité roumaine. Un souffle de grandeur folklorique anime l'œuvre de ce poète qui n'est peut-être pas un technicien du théâtre, dans le sens français de l'expression, mais qui est sans doute un

auteur d'une vision originale incontestable et d'une force d'expression virile, très plastique. Le public français, si compréhensif, animé d'un tel désir de comprendre et d'aimer, saura déchiffrer dans ce spectacle, un message.

ANDRÉ GIDE TRADUIT EN ROUMAIN

On vient de traduire et de publier en roumain le dernier livre de M. André Gide, Retour de l'U. R. S. S.

C'est, à ce que nous savons, de toutes ses œuvres, la seule qui a trouvé chez nous un traducteur. Ce choix ne vous paraît-il pas étrange? Pourquoi a-t-on attendu que Gide écrive un livre de politique, pour qu'on le traduise? Pourquoi n'a-t-on pas présenté au lecteur roumain aucune des grandes œuvres gidiennes, aucun de ses livres qui nourrissent depuis tant d'années, la vie spirituelle de la jeunesse de l'Europe, son inquiétude, ses recherches, ses débats?

On traduit cher nous toutes les histoires plus ou moins sentimentales, plus ou moins romancées de M. Stefan Zweig ou de M. Emil Ludwig, mais on ignore un auteur de la valeur et de la complexité de Gide.

On l'ignore – c'est une façon de parler. Sans doute André Gide a chez nous, comme partout, un grand nombre de lecteurs passionnés, et ses livres ont toujours été reçus en Roumanie avec une vive curiosité et une ardente sympathie intellectuelle. Mais il n'est pas connu

par une catégorie de lecteurs, qu'il ne faut pas dédaigner et auxquels nous n'avons pas le droit d'offrir seulement des romans stupides: les lecteurs qui ne savent pas d'autres langues que le roumain et qui fournissent le public spécial des traductions.

On traduit M. Farrère, M. Roger Vercel, M. Dekobra et M. Maurois, on traduit presque tout avec un manque de choix et une indifférence totale, et on néglige en même temps une œuvre de la grandeur de celle d'André Gide.

Faut-il considérer la traduction du Retour de l'U.R.S.S. *comme un changement d'attitude, comme une décision tardive de mettre fin à cette indifférence et de présenter enfin au public roumain un grand auteur?*

Je ne le crois pas. Cette traduction est plutôt un accident, c'est une concession faite à l'actualité, au goût du public, à la curiosité générale. C'est iniquement parce que ce Retour de l'U. R. S. S. *est une confession politique, c'est uniquement parce qu'il concerne la destinée de la révolution russe, qu'on l'a choisi pour être traduit. On y parle de Staline, on y parle du stakhanovisme, on y fait la critique du régime soviétique du point de de la liberté. C'est un livre actuel, c'est un livre brûlant.*

Loin de nous l'intention d'ignorer tout ce qu'il y a de dramatiquement humain dans ce Retour – *mais pour comprendre ce drame il faut d'abord connaître Gide, sa pensée, sa sensibilité.*

Pourquoi n'a-t-on pas offert au lecteur roumain Les Faux-monnayeurs *ou* Les Caves du Vatican *ou* L'immoraliste*? Pourquoi, à la place d'un*

reportage, intéressant surtout par la personnalité du témoin, ne s'est-on pas donné la peine de présenter et de faire comprendre cette personnalité dans ses manifestations moins incidentelles, plus profondes et plus durables?

Il est injuste de choisir de toute l'activité d'André Gide, un livre qui risque d'être considéré comme un livre de journaliste, si on ne sait pas que son auteur est un grand écrivain, un profond moraliste, un extraordinaire critique de l'art et de la civilisation.

Si j'étais éditeur, si j'avais la possibilité de choisir, je crois que je commencerais par traduire un de ses petits récits, qui font de Gide un écrivain classique, un psychologue de la plus pure tradition française et un poète d'une si grande simplicité et noblesse: je traduirais volontiers l'inoubliable Isabelle, La Symphonie pastorale *ou, mieux encore, la mélancolique, la pure, la sévère* Porte étroite.

Voici pourquoi après la traduction du Retour, *nous avons encore l'impression que Gide continue de rester un auteur non traduit.*

CLAUDIO ARRAU. LA PHILHARMONIQUE

Nous avons attendu le récital que M. Arrau donna dimanche matin à l'Athénée Roumain avec une réelle curiosité et avec le sincère désir de corriger l'impression plutôt morne qu'il nous avait laissée jeudi soir. Nous avions eu en effet de la peine à

reconnaître, dans le Concerto pour piano et orchestre *de Schumann, l'ancien jeu de M. Arrau, si clair, si inspiré, si libre autrefois. Nous nous sommes donc interdit dans notre chronique précédente de juger définitivement la cause. Il restait à M. Arrau une possibilité de revanche, et à nous même une possibilité de corriger une première impression: le récital.*

Dépêchons-nous de le dire, ce récital fut vraiment une revanche.

Seul devant le piano, sans un orchestre désorienté, sans un dirigeur indifférent, M. Arrau a retrouvé certaines de ses anciennes qualités. Sans doute il fut encore loin de ce qu'il nous avait fait entendre en 1933, mais il fut encore plus loin de ce qu'il nous a montré jeudi soir. Un programme d'excellent choix, très varié et de bonne qualité, lui permit de faire valoir le sérieux de son talent et de sa conscience artistique.

Il joua tout d'abord la Partita en do mineur *de Jean Sebastien Bach – et il la joua avec une clarté spécifique. Il y avait peut-être quelque chose d'impersonnel dans son jeu, mais quand il s'agit de Bach, ne faut-il pas préférer cette manière de jouer, à tout excès de „sentiment"? M. Arrau nous donna un Bach de bonne école, solide, puissant, simple, qui manque peut-être un peu trop d'esprit, mais qui n'est quand même pas trahi dans son style ferme de grand classique.*

Par contre, il nous semble que le pianiste italien met un peu trop de liberté sentimentale quand il joue du Beethoven. Il „raffine" trop. Il est trop

préoccupé par les petits détails, dont il est parfois la victime, car il se laisse ravir. Il insiste à dessiner – avec finesse d'ailleurs – des détails, qui prennent de la sorte une valeur ornementale, et il perd ainsi de vue la ligne générale de l'œuvre. Ceci ne veut pas dire que la Sonate en mi bémol majeur, *jouée dimanche matin, ne fût pas un succès. M. Arrau la joua avec une délicate émotion, mais cette délicatesse était plutôt „chopinienne" que beethovénienne. Il y a en Beethoven une gravité pathétique, que M. Arrau trahit légèrement par excès de délicatesse.*

Bon interprète de Chopin (il eut dans le temps le grand prix Chopin, tout comme Léopold Muenzer), le pianiste nous donna une ballade, une nocturne et un scherzo d'excellente qualité – ce qui ne nous empêcha pas d'évoquer un moment l'inoubliable jeu de Rubinstein et même celui de Braïlowsky.

Si la première partie du programme fut nordique, allemande et polonaise, la seconde fut méridionale: française et espagnole. Nous entendîmes du Debussy, du Ravel, du Granados et du de Falla. M. Arrau met à les jouer une légèreté spirituelle, une bonne grâce, une délicatesse et une lumière, qui nous charment. Nous avons surtout aimé Ondine *de Ravel et* La jeune fille et le rossignol *de de Falla.*

*

Après M. Alfred Alessandresco, voici M. Nonna Otesco au pupitre de la Philharmonique. Sa baguette n'est ni plus ferme, ni plus inspirée. Mais il a la même qualité appréciable pour un concert destiné au grand public: une certaine honnêteté de travail. Concert destiné au grand public – c'est une façon de

*parler. La salle de l'Athénée est depuis quelque temps à moitié vide. M. Georgesco avait déjà bien de la peine à faire venir les auditeurs habituels de la Philharmonique. Ce n'est pas, j'espère, pour empêcher cette évasion du public, qu'on a passé la baguette aux lieutenants du directeur général (*Generalmusikdirektor*) comme on le dit avec tant d'involontaire ironie au poste Bucarest, quand on présente M. Georgesco en allemand).*

J'avoue avoir écouté avec assez de plaisir, ce jeudi soir, la Symphonie „Pathétique" *de Tchaïkovsky. Inutile de nous souvenir toutes les bonnes raisons que nous avons à nous refuser un tel plaisir. Inutile de remarquer encore une fois tout ce qu'il y a de primaire dans sa „conception", tout ce qu'il y a de péniblement facile dans son invention musicale, tout ce qu'il y a de trop direct, de trop extérieur, de trop „épidermique" dans son émotion – inutiles toutes nos prudences critiques: elles ne nous empêchent pas de nous laisser quand même emporter („emporter" est peut-être trop dire), entraîner par son abondance mélodique, par la facilité des thèmes, par la richesse des motifs, par la rhétorique des effets musicaux.*

M. Otesco nous paraît être un esprit modéré et prudent. Il ne s'est pas laissé glisser sur la faute sentimentale de l'œuvre et il l'a dirigé avec un manque de fougue qui, même s'il n'était pas voulu, fut opportun.

Ce qui nous intéresse spécialement dans le programme dirigé par M. Otesco, ce fut la suite Fantasmagories *du compositeur Rogowski, un nom*

inconnu chez nous, mais qui paraît occuper une place importante dans la musique polonaise et yougoslave – ce qui fait que M. Rogowski, polonais d'origine, nous soit présenté par une artiste de Belgrade, Mme Ludmila Slatiu.

Félicitons la Philharmonique d'avoir eu cette initiative. Plus nos rapports artistiques avec les peuples voisins et amis seront nombreux, plus cette amitié sera consolidée et ferme. En littérature, comme en musique, il faut que notre contact avec la Yougoslavie, la Pologne ou la Tchécoslovaquie soit plus actif, plus systématique, plus continuel. Voici pourquoi avons-nous applaudi avec sympathie la suite de Rogowsky et la soliste de ce concert Mme Ludmila Slatiu excellente cantatrice.

Naturellement, nous ne pouvons pas juger la suite qu'on donnait en première audition et il serait peut-être juste de l'écouter encore une fois pour la mieux juger. C'est une pièce symphonique assez confuse, dont les vocalises (si bien chantées par Mme Slatiu) se détachent parfois avec une saisissante netteté de la masse sonore générale.

Les deux nocturnes de Debussy, qui complétaient le programme, furent exécutées avec un total manque de couleur et de souplesse. Il faut se résigner: notre Philharmonique n'est pas un orchestre debussyste, comme il n'est d'ailleurs – que si rarement et si peu – un orchestre mozartien.

Tout ce qui exige de la transparence sonore, de la fluidité musicale, tout ce qui demande un sens spécial des nuances, reste au dessus de cet ensemble

symphonique dont les cordes sont trop rudes et les cuivres trop durs. Il faut un Enesco pour obtenir le minimum de souplesse, strictement nécessaire à une bonne exécution debussyste.

La dernière pièce du programme fut l'ouverture Anacréon *de Cherubini, évidemment beaucoup plus approchée des possibilités de notre orchestre que les deux nocturnes de Debussy.*

MIHAIL SADOVEANU: *CAZUL EUGENIŢEI COSTEA*

Am scris anul trecut despre *Paştele blajinilor.* Scriu acum despre *Cazul Eugeniţei Costea.* Trebuie sa fiu sincer şi să recunosc că o astfel de alegere înseamnează oarecum a ocoli activitatea literară a d-lui Mihail Sadoveanu în ceea ce ea are central şi a ne opri la aspecte ale ei mai puţin profunde şi, în orice caz, mai puţin definitorii.

Nici *Paştele blajinilor,* nici *Cazul Eugeniţei Costea* nu fac parte din realizările esenţiale ale d-lui Sadoveanu. Între timp, d-sa a publicat *Fraţii Jderi* şi *Izvorul alb,* cărţi de largă întindere, de un covârşitor suflu epic şi, incontestabil, cărţi ce se află pe linia mare a geniului său creator.

Totuşi, după cum se vede, am preferat pentru cronica noastră opere de un interes mai limitat şi de o valoare mai modestă, căci însuşi lucrul pe care şi l-a propus autorul scriindu-le a fost vizibil mai modest.

Cred că nu greşesc spunând că sunt cărţile de odihnă ale d-lui Sadoveanu, cărţile sale de repaos.

Cetitorul nu trebuie să creadă că această preferinţă e un fel de a-mi uşura îndatoririle de cronicar. Nu la întâmplare şi nu fără socoteală am ales ce am ales. Două sunt motivele cari m-au determinat.

Întâi, un motiv de organizare a muncii mele personale. Lucrez de mai multă vreme la o monografie critică, destul de întinsă, a romanului românesc, în volumul secund al acelei lucrări va fi un lung studiu despre romanele d-lui Sadoveanu – şi desigur materialul va fi mai ales furnizat de cărţile sale de primă importanţă. Îmi rezerv de aceea dreptul de a cerceta în cronici separate ceea ce aş numi „zona secundară" a operei d-sale.

În al doilea rând, dacă-mi place să mă opresc la cărţile din această „zonă secundară" este pentru că le recunosc un farmec cu totul special, un timbru distinct în marea melodie sadovenistă.

Un Mihail Sadoveanu, poet al istoriei, însufleţitor de epoci trecute, mare colorist al naturii, cunoaştem – şi îl cunoaştem de totdeauna. Dar ne este mai puţin cunoscut, mai puţin familiar, un Mihail Sadoveanu de stil modern, romancier interesat de aspectele urbane ale vieţii, sedus – foarte puţin şi nu fără oarecare ironie – de anumite incursiuni psihologice într-un suflet omenesc mai puţin primar, mai puţin răspicat, decât al vechilor săi eroi. Aici condeiul său ezită puţin, caută, se întreabă, cu ceva din timiditatea unei mâini de uriaş chemată la un joc prea fragil. Nu pot spune cât e de emoţionantă această ezitare şi ce impresie de glumă luată în serios îţi dau

unele pagini în care acest scriitor obişnuit cu furtunile se mulţumeşte cu nuanţele.

Dacă *Paştele blajinilor* era încă o carte pe vechiul gust al d-lui Mihail Sadoveanu, dacă şi conflictul şi personagiile acelei cărţi erau convenţional de sadoveniste, nu e mai puţin adevărat că se afla acolo o figură de tânără domnişoară simţitor deosebită de eroinele d-sale obişnuite.

Cazul Eugeniţei Costea este şi mai accentuat o carte de alt stil. De aceea poate este scrisă cu mai multă ezitare, ca şi cum autorul s-ar teme de orizonturile prea nesigure spre care s-ar putea să fie dus de propriul său subiect. E mai mult un proiect de carte, decât o carte încheiată. Este o lungă explicaţie în care autorul încearcă să-i arate cetitorului de ce până la urmă nu va putea scrie povestea Eugeniţei Costea şi de ce rezistă ispitei de a o scrie.

Târziu de tot, când va fi de mult antrenat în povestire şi când cartea se va apropia de sfârşit, d. Sadoveanu încă va avea cochetăria de a spune: „Presupunând, lucru extrem de puţin probabil, că totuşi cândva aş face această carte"... (p. 209).

Mi se pare că niciodată d-sa n-a lăsat să se vadă că ar fi preocupat întrucâtva de chestiuni de tehnică literară. În *Cazul Eugeniţei Costea* – mai ales în primul capitol, dar şi în multe alte notaţii din cursul cărţii – ne vorbeşte despre o sumă de idei în legătură cu tehnica scrisului. O face, e drept, cu puţină ironie, cu anumită naivitate simulată, cu un respect prefăcut la adresa criticilor: „În interesul meu de azi, criticii au demonstrat fragilitatea genului epic ce se cheamă viaţă romanţată".

Dar în ciuda acestui ton de glumă, d. Sadoveanu este totuşi sincer preocupat de unele întrebări în legătură cu arta romanului şi nu ştiu dacă, voind să facă din Eugeniţa Costea o figură mai neînţeleasă, cu sufletul mai incert, d-sa n-a vrut în realitate să-şi impună un exerciţiu depăşind deprinderile literare ale condeiului său.

Portretul eroinei ne indică din pragul cărţii o figură în care n-am recunoaşte de la prima vedere un tip sadovenist: „Bruscă şi dramatică prin apariţie şi mişcări, cum şi prin aruncătura violentă sau languroasă a privirii; gravă prin vocea moale, cu intonaţii de contraltă. Gura ei cam mare, cu buze senzuale violent carminate, părea a da un contur misterios cuvintelor. Când protesta sau se precipita într-o discuţie absurdă, apoi se avânta cu toată inteligenţa şi mai ales cu toată forţa tinereţii şi cu toată pasiunea, ca şi cum s-ar fi avântat într-o ascensiune, ori ar fi lunecat într-o prăpastie."

Eugeniţa Costea pare a fi, în intenţia autorului, o apariţie neînţeleasă. „Bruscă şi dramatică", spune d. Sadoveanu. Ceva straniu şi în orice caz ceva excesiv trebuie să fie în firea ei. Tocmai de aceea autorul pare intimidat de eroină – şi de mai multe ori ne face impresia că se refugiază în personaje mai puţin incerte şi prezentând o mai mare securitate.

În fapt, deşi şi-a propus să ne vorbească despre Eugeniţa Costea, este parcă mai bucuros în tovărăşia celorlalţi eroi ai povestirii şi, cu voie sau fără, se lasă atras de personajele episodice. Există şi în această carte o „cucoană Smarandă" şi un „conu Gheorghiţă", există şi aci un „Bercu crâşmarul" şi un „domnu

Neculai Cumpănă, primarele". Sunt momente nu lipsite de farmec, dar farmecul lor este cuminte, aşezat şi sigur. Mai tremurătoare, mai dificilă, mai improbabilă este trecerea Eugeniţei Costea prin carte – şi pasul ei graţios de domnişoară melancolică, predestinată unei morţi tinere, sună cu oarecare frică între atâţia oameni cari vorbesc tare şi calcă apăsat.

Trebuie delicateţa unui astfel de autor, pentru ca un subiect ca al cărţii de faţă să dea o povestire aşa de suavă. *Cazul Eugeniţei Costea* ar putea fi cu uşurinţă o melodramă – şi totuşi nu e. Faptele cărţii, relatate sumar, dau o „intrigă" în care coincidenţele au ceva violent, forţat. Nu suntem prea departe de situaţiile tari pe care le iubeşte d. G; M. Vlădescu, de exemplu. Imaginaţi-vă un bărbat bun, afectuos, puţin visător, care e obligat să se sinucidă din cauza unui om aspru şi a unei soţii indiferente. Imaginaţi-vă o copilă care simte cine e vinovat de sinuciderea tatălui şi păstrează o puternică aversiune. Imaginaţi-vă, în sfârşit, că omul aspru se va îndrăgosti tocmai de văduva celui pe care l-a silit să se sinucidă şi că la rândul ei copila sinucisului îl va iubi pe el.

Nu e atroce? Nu e insuportabil?

Ei bine, nu. Nu e nici atroce şi nici, mai ales, insuportabil. D. Sadoveanu povesteşte totul cu un calm, cu o fină emoţie potolită, cu o gingăşie care nu numai că atenuează brutalitatea faptelor, dar le face normale, uşor de primit. Soţia indiferentă nu este monstruoasă. E în ea o eleganţă rece şi o inconştienţă calculată (dacă se pot împreuna aceste cuvinte), este o frivolitate de sentiment şi un egoism de animal frumos care, toate, intră admirabil în acel vocativ

puţin ironic, puţin omagial şi puţin melancolic pe care bărbatul trădat îl aruncă, nu fără emoţie: ducesă! Această Agripina Costea – ducesa – este o frumoasă schiţă de roman şi trebuie să admirăm graţia subţire cu care d. Mihail Sadoveanu a desemnat-o.

Când mă gândesc cât de aproape era de melodramă şi cu ce mijloace simple autorul a salvat-o de acolo, înţeleg şi mai bine farmecul acestei cărţi, care desigur nu e un roman, dar este o frumoasă mică povestire.

O ironie luminoasă, cristalină, arareori împânzită de o lacrimă (cum este de exemplu în mişcătoarea pagină a sinuciderii lui Laurenţiu Costea, (p. 101-l02), o ironie subtilă, fără nimic violent, îngăduitoare, uşor dezabuzată, care ne aduce aminte – oricât ar părea de ciudată apropierea – de Anatole France, o asemenea ironie poate nu placidă, dar înţelegătoare şi melancolică fără să vrea, pluteşte peste paginile acestei cărţi – ce nu e poate pentru d. Sadoveanu decât o pauză în opera sa, dar este pentru noi un prilej de a medita la resursele d-sale literare mai puţin cunoscute.

NOTĂ LA UN ROMAN FANTASTIC[1]

Ultimul roman al d-lui Mircea Eliade este primit de critica noastră literară cu neîncredere, cu ostilitate sau – în cel mai bun caz – cu un semnificativ refuz de judecată răspicată. Rareori am citit mai evazive opinii despre o carte românească.

[1] Mircea Eliade, *Domnişoara Christina*. Roman. Editura „Cultura Naţională".

Pe de o parte, personalitatea acestui scriitor îl intimidează pe critic şi îi interzice să dezaprobe prea apăsat o carte purtând o astfel de semnătură; pe de altă parte, cartea aceasta este prea îndrăzneaţă prin temele şi prin tehnica ei, pentru ca să nu deştepte prudente suspiciuni.

Cu o astfel de carte, orice laudă prea puternică şi orice rezervă prea categorică prezintă egale riscuri. Ea contrazice aşa de mult obişnuinţele de lectură ale criticului, încât îl dezorientează, dacă nu-l neliniştеşte. Puţină buimăceală, salvată de un vocabular reticent, pluteşte atunci peste tonul de obicei sigur al criticii literare.

Se înţelege că nu vreau să glumesc pe seama criticilor. Îmi place să mă număr printre ei – şi nu-mi voi permite deci asemenea uşurinţă. Totuşi, de ce să nu mărturisesc satisfacţia pe care mi-o dă orice operă destul de incomodă pentru a zgudui puţin securitatea conformistă a criticii?

Există anumite valori asupra cărora am convenit de mult. Există anumite tipuri de construcţie literară, anumite psihologii, anumite procedee, anumite deprinderi pe care le-am acceptat definitiv.

Ei bine, când un autor sau o carte au suficientă îndrăzneală, destulă curiozitate, sau destulă nelinişte pentru a da peste cap acest mic capital de criterii, când un autor are curajul de a face *altceva*, este un adevărat exerciţiu de voluptate intelectuală să observi deruta pe care o provoacă.

Un astfel de autor este d. Mircea Eliade. O astfel de carte este *Domnişoara Christina.*

După ce a terminat ultima pagină, cetitorul ezită, întreabă, caută... Nicăieri în lumea sa literară nu găseşte un punct de sprijin, o amintire care să-l ajute, o formulă care să-l liniştească.

Obişnuit să străbată în lecturile sale peisaje cunoscute ca într-o cursă de autobuz cu parcursul dinainte fixat, cetitorul *Domnişoarei Christina* are un moment de stupoare când pe fereastra acestei cărţi zăreşte altă lume decât aceea cu care l-a familiarizat literatura lui de fiecare zi.

Am mai observat-o şi altă dată: d. Mircea Eliade este un scriitor incomod. Îi place să-şi contrarieze cetitorii, să-i neliniştească, să le dezmintă aşteptările, să-i surprindă.

E un scriitor instabil, care fuge de propriile sale formule. Abia a oferit lectorului un aspect al gândirii sau al sensibilităţii sale – şi se grăbeşte a-i înfăţişa un alt aspect, contrazicător.

D. Eliade refuză să fie prizonierul cărţilor sale. Nu-l aşteptaţi niciodată la capătul unui drum pe care l-a deschis. Nu va trece pe acolo.

După *Maitreyi* a tipărit *Lumina ce se stinge*. După *Huliganii*, tipăreşte *Domnişoara Christina*.

Nu cred că e o întâmplare ce se repetă. Este un adevărat ritm al creaţiei sale literare, care îi cere, după fiece mare succes, o reînnoire de material şi de stil.

Nu e ceva dramatic în graba cu care scriitorul acesta se desparte de propriile sale victorii? S-ar zice că se teme a nu se lăsa subjugat de ele.

Nu am intenţia să apăr *Domnişoara Christina* împotriva nimănui. .Dar am citit undeva că ar fi o

carte facilă. Această afirmaţie mi se pare vizibil falsă. Rareori o operă literară a însemnat o mai severă rezistenţă la facilitate, un mai aspru refuz de a urma o pantă gata făcută.

Penultimul roman al d-lui Eliade, *Huliganii,* a fost e carte de construcţie epică obiectivă. Aici, acest autor liric, impulsiv, uneori retoric, a dat dovezi de mare stăpânire, de perfectă luciditate şi de surprinzătoare siguranţă în compoziţie. Mari conflicte de viaţă se organizase în romanul său într-o viguroasă succesiune, într-o alternanţă de planuri epice, care mergea, în ce priveşte tehnica, până la virtuozitate.

Critica şi publicul au ratificat printr-un consens perfect formula de roman pe care o realiza autorul *Huliganilor.* Un dublu mare succes – de presă şi de librărie – îl putea asigura pe d. Mircea Eliade că se găseşte într-un ţinut literar fericit. Nimic n-ar fi fost mai legitim şi nimic mai uşor decât să rămână pe acest teritoriu cucerit şi să continue o experienţă literară ce se dovedea aşa de generoasă.

Dar d. Eliade se teme de tot ce e confortabil în literatură. Din orgoliu, din curiozitate sau din sinceră nelinişte interioară, d-sa părăseşte – cel puţin pentru moment – o întreprindere literară dinainte verificată, şi se aventurează într-o experienţă riscată, nesigură şi plină de primejdii. În acest sens *Domnişoara Christina* este o aventură. Este o dificultate pe care nimeni nu o impunea d-lui Eliade, nimeni decât propriul său spirit întrebător, neconformist, mereu solicitat de alte evaziuni.

Mă întreb cine, în literatura noastră, ar fi capabil de atâta neprevedere. În definitiv,

Domnişoara Christina ar putea fi o eroare – dar o eroare care presupune curajul de a te fi angajat în ea fără a fi fost constrâns de nimic.

Cel puţin pentru această imprudenţă, d. Mircea Eliade merită stima cronicarului, dacă nu-i poate cuceri adeziunea.

Nu trebuie totuşi să se înţeleagă că *Domnişoara Christina* ar fi în opera acestui scriitor o carte absolut izolată, fără antecedente, fără semne prevestitoare.

A fost totdeauna în d. Eliade o înclinare spre fantastic. Mari simboluri confuze, mari elanuri lirice, exprimate cu o ciudată şi nebuloasă forţă, străbat scrisul său încă de la primele manifestări. Sunt – aş spune – zonele nocturne ale operei sale, zonele ei de mister, zonele ei secrete.

Personal, prin temperament, prin obişnuinţă de a gândi strict, prin necesitatea de a vedea limpede, comunic mai greu cu aceste regiuni ale literaturii d-lui Mircea Eliade, deşi un critic maliţios vorbea de curând despre „consanguinitatea noastră literară".

Dar nu pot ignora extraordinara putere de invenţie şi de emoţie, pe care acest filon de sensibilitate nebuloasă îl reprezintă în literatura românească, nu pot nesocoti temele cutezătoare pe care ni le propune, peisajele fantastice pe care le descoperă, întrebările stranii pe care le ridică.

Sunt un prea măsurat scriitor pentru ca exemplul d-lui Eliade să nu mă intimideze oarecum prin tot ce aduce ca abundenţă de imaginaţie, ca bogăţie de ritmuri, ca febrilitate de expresie. E ceva aşa de năvalnic în opera

sa, încât simplul ei spectacol te face să simţi limitele prea strânse ale propriului tău spirit.

Chiar dacă ne referim la lucrările sale de primă tinereţe – cum este retoricul şi greu suportabilul *Elogiu al virilităţii* – nu se poate să nu remarcăm ce putere reală, ce forţă obscură străbate de sub obişnuita sa violenţă verbală. Cu vremea, vocabularul d-lui Eliade a devenit mai puţin violent, mai flexibil, mai nuanţat, dar elementele d-sale de sensibilitate fantastică au trecut spre o expresie mai interioară şi mai de substanţă.

În *Isabel,* romancierul psiholog îşi împărţea cartea cu un romancier fantastic şi alături de o viziune exactă a vieţii, se ridicau umbre neguroase, flăcări stranii, enigme indescifrabile.

Erau enigme care, duse mai departe, aveau să dea ameţitoarea *Lumină ce se stinge* (ameţitoare în înţelesul cel mai strict – căci cetitorii acelei cărţi nici astăzi nu cred că şi-au revenit din buimăceală) – iar acum pe această derutantă *Domnişoara Christina.*

E uşor de înţeles că, deşi în opera d-lui Mircea Eliade *Domnişoara Christina* reprezintă o experienţă nouă, ea se leagă totuşi de cele mai vechi preocupări ale sale. Nu e o carte „făcută", deşi compoziţia ei este aşa de curioasă. Nu este un roman artificial. Nu este o încercare schematică. Sunt vechi ecouri în scrisul d-lui Eliade pe care acest roman le reia, le amplifică şi le duce spre alte orizonturi.

Stranie prin ea însăşi, cartea aceasta nu reprezintă mai puţin o funcţionare organică în ansamblul întregii opere.

E instructiv de văzut ce simple obiecţii se ridică în faţa acestui roman, Înţeleg prea bine rezistenţa cetitorului. O înţeleg şi, în anumit fel, o împărtăşesc. Prima condiţie a unui roman este de a fi crezut. Dar e greu – nu-i aşa? – să crezi într-un roman cu strigoi. Înţeleg însă mai puţin „argumentele" ce au fost expuse. Între altele, s-a zis că patru oameni diferiţi nu pot trăi în acelaşi moment aceeaşi experienţă fantastică şi că, în speţă, nu pot vedea acelaşi strigoi. Argumentul mi se pare naiv. Înseamnă a reduce fantasticul din *Domnişoara Christina* la un caz clinic, la o nevroză, ceea ce ar fi prea grosolan ca explicaţie.

Dimpotrivă, ceea ce mă interesează în romanul d-lui Eliade este fuziunea directă dintre fantastic şi real. Nu sunt două planuri care alunecă fără să se întâlnească, ci două lumi care comunică aşa de strâns, încât hotarele lor se destramă de la un anumit moment, şi pier. Domnişoara Christina întinde din lumea ei de vis o mână către viaţă. Nu e o halucinaţie, nu e un caz de isterie, nu este o nălucă ce va pieri o dată cu deşteptarea din somn. Realitatea ei este certă, prezentă, plastică.

„Din capătul aleei venea cu pasul grăbit, mâniată, Domnişoara Christina. Trecu pe lângă ei privindu-i în ochi, ameninţătoare; parcă ar fi vrut să-i îngheţe, într-atât de sticloase îi erau privirile... Nu mai era, acum, nălucirea de aburi şi spaimă – nici prezenţa apăsătoare a unui suflet nevăzut. Christina îi ţintuia aspră, din spaţiu – nu din vis. O vedea cu o delirantă precizie, foarte aproape de el. Îl uluia mai ales pasul ei feminin, precipitat şi mâhnit. Domnişoara Christina

se sui în rădvan strângându-şi cu amândouă mâinile mătăsurile în jurul gâtului. Rochia îi era răvăşită, bluza descheiată. O mănuşe de mătase neagră, lungă şi fină, alunecă pe scara trăsurii şi căzu apoi nevăzută în mijlocul aleei" (p. 204).

Nu se poate un comentariu critic mai rudimentar decât acela care ar porni de la grija plauzibilităţii.

E plauzibilă Domnişoara Christina? Cu o asemenea întrebare, lichidăm orice viziune poetică. Punctul de vedere este prea trivial ca să nu fie victorios.

Romanul d-lui Eliade nu i-ar putea desigur rezista.

Există în literatura noastră un întreg ciclu de povestiri fantastice. În perioada sa de dibuire (înainte adică de *Rusoaica),* Gib Mihăescu a încercat şi el genul. D. Cezar Petrescu de asemeni. Nici d. Ionel Teodoreanu nu i-a rezistat. *Turnul Milenei* şi *Golia* au fost experienţe destul de neaşteptate în acest periculos şi delicat domeniu.

Domnişoara Christina însă nu e dintr-o familie cu toate aceste cărţi. Ea se leagă de un fir mai depărtat. Izvoarele fantasticului, d. Eliade le urmăreşte până la Eminescu şi, de acolo, mai departe, în folclor.

Dacă trebuie să-i găsim *Domnişoarei Christina* un punct de confluenţă în istoria romanului nostru, atunci acest punct poate că nu e altul decât *Sărmanul Dionis.*

În stabilirea acestui zbucium ne ajută d. Eliade însuşi, căci fantomele romanului său deşteaptă din

amintire coarde eminesciene, straniu de potrivite. Chemarea luceafărului sună pe buzele stinse ale Christinei cu o naturaleţă obsedantă. Şi poate că numai în marile poeme eminesciene, un strigoi a avut vreodată acea fascinantă melancolie, acea dulce graţie, acea plutitoare reverie pe care Christina o poartă cu sine, mai mult senzuală decât lugubră, mai mult visătoare decât fantomatică, mai mult delicată decât demonică.

E un personaj în cartea d-lui Eliade care singur ar ajunge pentru a-i asigura valoarea literară. Acest personaj este mica Simina, curioasă figură de fetiţă pe pragul nubilităţii, ascunzând sub un obraz de păpuşă flăcările reci ale unui demonism precoce, de o luciditate care ne crispează şi, alteori, de o inconştienţă care ne lasă dezarmaţi.

Încă în 1930, d. Eliade ne arătase cât de multe lucruri ştie să descifreze în lumea nesigură a copilăriei şi a primei adolescenţe. Erau deja în *Isabel* asemenea siluete turburătoare prin ingenuitate criminală.

Asemenea tipuri de copii nu se găsesc decât în literatura engleză. Simina îmi aminteşte de anumite trăsături din *The Wuthering Heights* a Emilyei Brontë şi de alte trăsături din *Un ciclon la Jamaica,* memorabilul roman al lui Robert Hughes, mai puţin cunoscut la noi, şi pe care adesea l-am recomandat cu căldură cetitorilor mei.

Dar, desemnându-i Siminei o familie psihologică, nu vreau să-i scad întru nimic interesul strict personal, farmecul ei confuz, graţia ei odioasă.

Puţine apariţii din romanul românesc ne lasă amintiri atât de complexe şi un sentiment egal de nelinişte.

HENRI DUVERNOIS

Que Duvernois fut un grand écrivain, on ne le savait que depuis peu de temps. Il avait eu tout d'abord une réputation d'écrivain facile, agréable et superficiel. Mais cette réputation Colette elle aussi l'avait eue autrefois.

Rien ne me semble plus difficile que de faire la distinction entre ce qui est l'esprit véritable et ce qui n'est qu'une sorte de frivolité amusante. Rien n'est plus difficile que de faire la différence entre Sacha Guitry et Louis Verneuil.

Henri Duvernois était considéré, dans certains milieux, comme une sorte de Louis Verneuil du roman. Agréable à lire, mais facile à oublier. Ce n'est que plus tard qu'on a compris l'honneur un peu triste, un peu amer, qui se cachait sous cette facilité ravissante.

Duvernois fut le romancier de Paris: le romancier d'un certain Paris, petit-bourgeois, un peu provincial, un peu ridicule, un peu émouvant. Il avait un curieux mélange d'émotion et de cruauté ironique à parler de ce petit monde.

Ce qui nous charme toujours dans ses livres c'est son grand art de raconter les choses, avec un naturel si vif, si dégagé, si simple. Dans une époque littéraire, qui a perdu le goût du récit et qui s'est

orienté presque exclusivement vers les études de psychologie, dans une époque littéraire, dominée par le „monologue intérieur", Duvernois restait avec une simplicité délicieuse un nouvelliste et un romancier, qui avait de l'invention, qui aimait les „sujets" riches, mouvementés, et qui prenait du plaisir à se laisser entraîné par ses personnages, sans trop s'inquiéter de leurs débats intérieurs. Ceci ne veut pas dire que Duvernois n'était pas un bon psychologue. Si, il l'était, mais sans insister, sans trop d'explications, avec une certaine négligence, avec un certain détachement. Ce qui l'intéressait avant tout c'était le rythme du récit, l'abondance des événements, la marche des choses et des hommes, qu'il racontait avec tant de pittoresque et de couleur.

Écrivain satirique sans doute, mais prenant toujours une sorte d'indulgence souriante envers les victimes de sa satire. Il n'appuyait pas, il n'exagérait pas, il n'allait presque jamais jusqu'à la caricature.

Son théâtre, même quand il aborde la satire politique, n'a pas l'âpreté de ton d'un moraliste. Il nous fait rire, mais il y a toujours au-delà de ses personnages les plus comiques, un trait de naïveté amusée.

Duvernois n'était pas un technicien du théâtre. Assez habile pour esquisser les trois actes d'une comédie, il n'avait pas pourtant la maîtrise d'un faiseur de pièces. Aussi son théâtre garde un mouvement, une fraîcheur, une spontanéité de véritable jeunesse.

Souvenez-vous le premier acte de sa comédie Rouge. *J'aime moins les deux autres, mais ce premier acte est une merveille d'esprit et d'humeur.*

Mais, s'il faut évoquer l'œuvre d'Henri Duvernois, ce sera toujours ses nouvelles et ses romans que nous évoquerons, ces romans qui nous gardent toute une humanité humble, émouvante, pathétique et, malgré tout, souriante.

Il nous est difficile de croire que l'auteur de l'inoubliable Crapotte *est mort. Cette mort nous fait un peu plus vieux.*

CYRIL SMITH ET KEITH FALKNER. CONCERT DE MUSIQUE ITALIENNE. KREUTZBERG

Quelques jours d'absence de Bucarest nous ont empêchés d'assister aux deux concerts de violon donnés cette semaine par M. Fritz Kreisler, le célèbre virtuose. Nous nous excusons auprès de nos lecteurs de ne pouvoir leur parler de cet événement musical, qui fut sans doute le plus intéressant depuis le commencement de la nouvelle année. Notre regret est plus grand encore, en regardant le beau programme que nous avons perdu: Bach, Mozart, Beethoven.

Mais nous n'avons pas perdu la belle soirée de musique, offerte vendredi le 29 janvier, par la société „Anglo-Roumaine", soirée au cours de laquelle deux bons artistes anglais nous furent présentés: le pianiste Cyril Smith et le bariton Keith Falkner.

Les artistes de la Grande-Bretagne ne sont pas généralement connus en Europe. Nous nous rappelons ne pas avoir entendu, jusqu'au concert dont il s'agit, des musiciens anglais à Bucarest. La

France, l'Allemagne, l'Italie, la Pologne nous envoient tous les ans les ambassadeurs de leur vie musicale, mais l'Angleterre reste en ce domaine dans une solitude vraiment insulaire.

Aussi ce fut avec une curiosité et une sympathie toute spéciale que nous entendîmes le concert de vendredi passé.

M. Cyril Smith est un pianiste qui connaît parfaitement son instrument. Son jeu est précis, simple, juste. Une impression de sûreté technique et d'intelligence claire se dégage de sa manière de jouer. Il n'a sans doute pas la flamme pathétique d'un Rubinstein, ni la grâce légère d'un Kempff, mais tout ce qu'il fait est d'une rare justesse et d'un réel sens musical. Les classiques trouvent en lui un interprète de bonne classe. Quelle clarté, quelle simplicité lumineuse dans les deux sonates de Scarlatti jouées vendredi soir!

Tout son programme prouva un excellent choix (une fantaisie de Händel, une mélodie de Gluck, les variations de Brahms sur un thème de Paganini), mais la partie qui nous intéressa spécialement fut la dernière, réservée à la musique anglaise, si rarement jouée chez nous et généralement si mal connue en Europe.

M. Keith Falkner n'est pas un chanteur d'opéra. Sa voix ne cultive pas les „records" et ne cherche pas à nous éblouir par les „tours de force". C'est un artiste sensible, qui comprend et qui veut nous faire comprendre ce qu'il chante. Ceci n'empêche que les possibilités vocales de M. Falkner soient des plus belles. Une voix de baryton chaude,

généreuse, émouvante est mise par cet artiste au service d'un répertoire d'une grande finesse.

M. Falkner nous chante des airs et des petites pièces de Purcell, Robert Jones, Villiers Stanford, Francis Taye, George Butterworth, Hubert Parry, Eugen Goossens et Armstrong Gibbs.

Si on ajoute à cette liste les auteurs interprétés par M. Cyril Smith au piano (c'est à dire John Ireland, Arnold Bax, Arthur Bliss, Frederik Delius) on obtient un riche programme de musique britannique.

La tâche d'accompagner M. Falkner revint à Mlle Cristabel Fulbard, qui s'en acquitta de la manière la plus heureuse.

*

Empêchés d'assister au concert de musique italienne, organisé mercredi soir à la salle Dalles par la Société de Radiodiffusion, nous ne fûmes pas heureusement empêchés de l'écouter à notre appareil de radio. Félicitons la direction de nos deux postes radiophoniques d'avoir eu l'initiative de ce concert, qui sera d'ailleurs suivi d'un second concert, toujours dédié à la musique italienne.

Le programme fut précédé par une petite conférence introductive, donnée par M. Emanoil Ciomac, le critique musical bien connu. M. Ciomac fait depuis quelques années une très utile chronique musicale, à l'usage du grand public. Chaque jeudi soir, avant le concert symphonique habituel, il parle devant le microphone du poste Bucarest, en présentant le programme de la soirée. Il met ainsi à la disposition de ses auditeurs une information

musicale très utile et très pédagogique. Nous sommes heureux de pouvoir l'en féliciter.

Le programme de mercredi soir nous offrait un voyage un peu trop rapide, un peu trop sommaire à travers l'histoire de la musique italienne. Partis d'Arcadelt, nous arrivâmes après deux heures de concert à Vivaldi. C'est une manière de brûler les étapes. Palestrine, Orlando di Lasso, Frescobaldi, Scarlatti et Corelli furent les moments les plus illustres de ce voyage musical.

Le quatuor vocal Radulesco, le chœur Madrigal et l'Orchestre Radio furent les trois ensembles musicaux qui collaborèrent à ce concert. Les solistes furent Mme Rösl Baumann-Radulesco, M. Jiano, M. Johannes Stadelmann. Quant à la direction générale du concert, c'est M. Radulesco qui en eut la charge.

Naturellement il ne s'agit pas de faire une critique trop serrée d'une telle soirée de musique. Son caractère informatif, éducatif est évident. L'intention des organisateurs n'est pas de nous offrir une exécution parfaite – ce qui serait impossible, si nous considérons la diversité et les difficultés d'un programme si large, si général. L'utilité d'un tel concert est surtout d'ordre didactique. C'est un point de vue qu'il ne faut jamais négliger.

*

Nous fûmes obligés, ce jeudi soir, de choisir entre le concert de la Philharmonique, où nous appelait notre obligation hebdomadaire de critique musical, et entre le récital de danse que M. Harald Kreutzberg donnait à la même heure à l'Opéra Roumain.

Faut-il vous expliquer pourquoi ce débat intérieur ne dura pas trop longtemps? Et faut-il vous dire quel fut finalement notre choix?

Non, car vous l'avez deviné. Oui, nous avons sacrifié avec un léger regret le concert de la Philharmonique, dirigé par M. Egizio Massini et – trahissant en quelque sorte les devoirs imposés par cette chronique – nous nous rendîmes à l'Opéra pour voir et, je me dépêche de vous le dire, pour applaudir la danse de Kreutzberg.

Quel extraordinaire artiste! Sa figure, qui est elle-même une sorte de masque permanent, est d'une expressivité brusque, dramatique, poignante. Dès qu'il apparaît, Kreutzberg vous impose sa présence, qui est puissante jusqu'à l'obsession. Sa chorégraphie est dramatique dans le sens théâtral du mot. Il y a quelque chose de violent, de rhétorique dans son jeu – ce qui fait de Kreutzberg un véritable expressionniste allemand.

Mais ses ressources sont plus variées, plus complexes. Un mime, un acrobate, un clown se rencontrent dans sa personnalité. Le côté grotesque de sa danse est un aspect des plus troublants de Kreutzberg. Je ne crois pas abuser de mes souvenirs, en vous disant qu'à certains moments il me rappelait Grock. La fin si ingénue de la danse de Till Eulenspiegel *était une parfaite sortie de grand clown. Évidemment, le public se laisse amuser et il applaudit de bon cœur, mais je crains qu'il se trompe sur la signification de ce trait, qui n'est pas du tout une facilité.*

Quelle est la richesse et la fantaisie de cet artiste on le peut comprendre, en faisant la

comparaison entre la délicieuse Romance de la Petite sérénade *de Mozart et la „danse du bourreau" de Wilkens. L'écart qui existe entre ces deux pièces donne la mesure de toute la diversité dont ce danseur est capable.*

UNE MANIFESTATION MUSICALE YOUGOSLAVE

Le concert donné hier soir à l'Athénée Roumain par l'Orchestre Symphonique de la Garde Royale yougoslave n'est pas un événement musical ordinaire. Nous l'avons applaudi avec la double conviction de notre satisfaction artistique et de notre sympathie amicale.

Ce n'est pas seulement un excellent orchestre que nous avons eu le plaisir de recevoir à Bucarest. C'est bien mieux: une ambassade spirituelle d'un grand pays ami, qui nous envoie un message d'art, auquel nous sommes doublement sensibles. Le colonel Pokorny, le dirigeur de cet admirable ensemble symphonique, est un musicien accompli, mais il est surtout, dans cette circonstance, le porteur d'un message qui enrichit l'amitié yougoslave et roumaine et qui la sert de la façon la plus noble.

Nous l'avons souvent dit: rien n'est plus utile qu'une connaissance des peuples amis dans les domaines de l'esprit. Un contact intellectuel et artistique nourrit une alliance politique et lui donne une justification intime, que la diplomatie ne saura jamais lui donner dans une conférence. Il faut laisser

les peuples se parler – et quel langage peut être plus clair, plus direct, plus simple et en même temps plus profond, que le langage de l'art?

Il y a chez nous une sincère curiosité pour tout ce qu'on pense, pour tout ce qu'on écrit à Belgrade. Chaque fois que nos écrivains et nos journalistes ont eu la possibilité de visiter la Yougoslavie, un des aspects de la vie du pays qui les a le plus intéressés ce fut l'activité littéraire, théâtrale et artistique. Être mis en contact avec les milieux littéraires et artistiques de Belgrade c'est pour nous la façon la plus complète de prendre connaissance de ce qui fait l'atmosphère spécifique du pays, la sensibilité artistique de la nation, le caractère général de son âme et de son cœur. Avec quelle sympathie n'avons-nous pas salué l'année passée la représentation d'une pièce yougoslave sur la scène d'un de nos théâtres!

Et, nous en sommes certains, nos amis yougoslaves ont le même désir amical de nous mieux connaître, et ils nous en ont donné maintes fois la preuve.

Nous n'avons pas oublié la réception chaleureuse, qu'on avait faite il y a un an à l'Orchestre de la Garde du Palais de Bucarest, que M. Massini avait dirigé devant le public yougoslave, à Belgrade. Un public attentif, juste, plein de compréhension, avait suivi les concerts de l'orchestre roumain avec la sympathie la plus manifeste.

Le colonel Dragomir Pokorny et son orchestre nous ont donné hier soir l'occasion d'une revanche et si nous l'avons applaudi longuement ce ne fut nullement par courtoisie. La qualité du concert, la discipline de l'orchestre, la cohésion des instruments, l'autorité

musicale du dirigeur, souplesse attentive de chaque exécutant – tout collabora à faire de cette soirée musicale un événement de premier ordre. Mais ce qui nous intéressa en premier lieu ce fut le programme du concert. Nous connaissons trop peu la musique originale yougoslave, nous connaissons insuffisamment ses compositeurs. M. Pokorny a eu l'excellente idée, pour laquelle tout amateur de musique lui doit être reconnaissant, de nous offrir un programme presque entièrement dédié à la musique de son pays.

Kalinnikov, Binički, Milojević, Baranović, ce sont des noms qu'il faut retenir. Leurs compositions, que M. Pokorny dirigea avec une admirable générosité, nous laissent entrevoir une musique yougoslave nourrie d'une part par les plus fraîches sources folkloriques et disciplinée d'autre part par une technique musicale très certaine et parfois d'un étonnant accent moderne. Quelle richesse de couleur, quelle richesse d'invention et quelle complexité de rythmes dans le programme de ce concert! Ce fut vraiment les plus fertiles, les plus pittoresques, les plus originales de l'âme yougoslave.

DEUXIÈME CONCERT DE MUSIQUE ITALIENNE. THÉOPHILE DEMETRIESCO ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. IONEL PERLEA

Un pianiste russe inconnu chez nous a fait cette semaine ses débuts à Bucarest en donnant mercredi soir

un premier concert à l'Athénée Roumain. Il s'agit de M. Alexandre Borovsky. À notre grand regret, nous étions convoqués le même soir, à la même heure, à la Salle Dalles, où on donnait un autre concert, dont le programme nous paraissait remarquable: c'était le second concert de musique italienne, organisé par la Société Roumaine de Radiodiffusion.

Ayons la sincérité d'avouer qu'il y avait encore une raison qui nous déconseillait d'aller entendre M. Borovsky: c'était la réclame indiscrète, abusive et un peu naïve qui avait précédé son concert. Les affiches étaient surchargées de superlatifs: grand, célèbre, admirable, unique... C'est un peu trop. Il est élégant de supposer que le public musical est sensible, a plus de discrétion, a moins de tapage. Ces moyens de réclame sont trop cinématographiques pour convenir à la sobriété naturelle, à la pudeur artistique d'un vrai musicien.

Mais soyons justes: M. Borovsky ignore peut-être les abus de vocabulaire de son impresario. Aussi attendons-nous avec sympathie le deuxième concert, qu'il donnera la semaine prochaine, et nous nous promettons d'y être présents.

*

Donc, pendant que M. Borovsky jouait à l'Athénée (un très beau programme d'ailleurs: Brahms, Prokofiev, Stravinsky, Chopin...), nous entendions à la Salle Dalles de la musique italienne ancienne.

Le programme était un peu trop éclectique, pour ne pas dire fantaisiste (il commençait avec Carissimi et finissait avec Vivaldi), mais, il nous

présentait de très belles œuvres, si disparates qu'elles fussent.

Nous écoutons toujours avec un réel plaisir des chanteurs de la qualité de Mme Rösl Baumann-Radulesco, de Mme Nella Dimitriu ou de M. Aurel Alexandresco. Tous les trois nous les connaissons d'ailleurs depuis longtemps et c'est grâce à leur collaboration que nous avons souvent entendu de la bonne musique ancienne. Combien de fois n'avons-nous pas parlé ici même de la Mater Dolorosa, *du Pergolèse ou de la* Passion selon saint Mathieu *de Jean Sebastien Bach, dont les interprètes principaux furent notamment ses trois artistes. Mme Baumann-Radulesco est spécialement douée pour ce genre de musique: ses possibilités vocales, la pureté de son timbre, la noblesse innée de son style, tout est remarquable dans cette interprète des grands classiques.*

La seconde partie du programme était réservée à la musique instrumentale et symphonique. Au clavecin, comme au pupitre de dirigeur, M. N. Radulesco fut plein de compréhension et de délicatesse, dans un domaine musical où la délicatesse est obligatoire. Le concertino de Scarlatti fut une délicieuse pièce symphonique, bien que l'Orchestre Radio ne soit pas l'ensemble indiqué pour une telle œuvre.

*

Le dernier concert de la Philharmonique nous donna l'occasion de revoir, après une longue absence, M. Ionel Perlea.

La valeur de ce chef d'orchestre ne fait pas de doute. Il a de l'autorité, il est un bon travailleur, il

connaît bien son métier et il a le courage d'aborder un répertoire plus varié et parfois plus difficile que celui de ses collègues. N'est-il pas significatif par exemple le fait de nous donner dès son premier concert symphonique une symphonie de Gustav Mahler, si rarement jouée dans les dernières années chez nous, et si commodément évitée par M. Georgesco?

Nous n'avons jamais caché ni notre sympathie artistique pour M. Perlea, ni notre confiance en son activité, ni notre satisfaction de pouvoir suivre attentivement cette activité.

Ceci ne nous empêchera pas de remarquer toutes les erreurs de „tempérament" que M. Ionel Perlea a commises plusieurs fois dans l'exercice de ces fonctions officielles. Ce n'est un secret pour personne la manière provocatrice dont il a fait preuve dans un récent conflit à l'Opéra Roumain, qu'il a quitté brusquement après un incident enfantin et comique. Il y reviendra sans doute, nous l'espérons pour lui-même et surtout pour l'institution, mais ces brusques accès de mauvaise humeur qui se répètent trop souvent ne servent pas du tout son prestige artistique.

Petit dictateur nerveux, M. Ionel Perlea a toujours raté les missions administratives dont il a eu la chance ou la malchance d'être chargé. Il est un musicien – et ce n'est qu'un musicien qu'il doit rester. On ne doit plus lui donner l'occasion de quitter la baguette pour agiter à sa place une épée directoriale, qui ne lui convient pas du tout.

Voici plusieurs semaines depuis que M. Perlea est en grève et qu'une bonne partie du répertoire de

l'Opéra se trouve par conséquent interdite purement et simplement. Quand entendrons-nous de nouveau Les Maîtres Chanteurs*!*

Avec cette remarque qui nous paraît obligatoire, revenons au concert de jeudi soir et disons encore une fois avec quelle joie nous avons applaudi l'ouverture à Cosi van tutte *de Mozart et la première symphonie de Mahler, toutes les deux dirigées avec une intelligence parfaite de leurs styles différents.*

Mais la surprise de la soirée furent les deux concertos pour piano et orchestre, en do majeur de Mozart et en la majeur de Liszt, grâce auxquels nous fîmes la connaissance de M. Théophile Demetriesco, pianiste roumain siégeant depuis de nombreuses années à Berlin, où il paraît avoir conquis une solide réputation dans le monde musical allemand. Les mélomanes plus vieux et qui ont bonne mémoire se souviennent d'un concert donné par M. Demetriesco à Bucarest il y a quinze ans, mais pour nous il fut jusqu'à jeudi un nom inconnu.

M. Demetriesco est un pianiste de bonne technique, puissant dans son jeu, clair dans l'interprétation de l'œuvre qu'il joue, juste dans la ligne générale de cette interprétation.

Nous trompons-nous si nous disons avoir l'impression d'une certaine froideur didactique, d'un certain manque d'expression personnelle? Il est très possible et aussi c'est avec un sincère doute que nous le disons. Pour nous fixer, il serait nécessaire d'entendre de nouveau M. Demetriesco, dans un répertoire plus complet et plus varié.

L'accueil sympathique que le public bucarestois lui fit jeudi soir lui donnera peut-être l'envie de rester encore parmi nous.

Espérons que nous aurons donc la possibilité de compléter notre première impression avec une étude plus attentive et plus minutieuse de son jeu.

DEM. THEODORESCU: *ROBUL*

D. Dem Theodorescu este un scriitor ironic. Ironia pentru d-sa este mai mult decât un mod familiar de expresie: este de-a dreptul o atitudine în faţa vieţii.

Nu ştiu dacă o astfel de atitudine convine în totul artei romanului. Ironia duce la comentariu, la notaţie marginală, la joc verbal. Ea împiedică o luare directă de contact cu viaţa. Ea îi creează scriitorului reticenţe şi rezerve personale care îl opresc să creadă în proprii săi eroi. Romanul cere mai puţin control, mai multă libertate, o privire mai degajată. Scriitorul ironic nu se poate uita pe sine. Nici un moment el nu se lasă antrenat de jocul ficţiunii – ci îl controlează, îl comandă, îl conduce.

Mi se pare că eroul principal al romanului *Robul* este însuşi autorul lui. El e present pretudindeni în fiecare pagină, în fiecare detaliu. Nici un moment personajele cărţii nu rămân singure. D. Dem. Theodorescu este cu ele, notând, judecând, explicând. E o tovărăşie excelentă, căci este tovărăşia unei inteligenţe. Totuşi această prezenţă continuă a

romancierului între eroii cărţii, devine cu timpul indiscretă şi obositoare. De ce nu-i lasă singuri? De ce nu le dă răgazul de a se răfui ei între ei, fără martori, cu uşile închise şi cortina trasă?

Am avut, cetind această carte, impresia că asist la un film, în care se mai văd – într-un colţ al pânzei – mâna regizorului şi obiectivul aparatului. Atâta lucru ajunge, pentru ca să nu pot crede că ceea ce se întâmplă, se întâmplă cu adevărat. *Robul* este mai mult romanul d-lui Dem. Theodorescu, decât al lui Nicolin, Obogea, Mischianu sau Elvira. Un sigiliu cu iniţialele sale de autor se imprimă pe toate faptele şi cuvintele lor.

Şi prin temă psihologică, şi prin problemă socială, şi prin atitudine morală, *Robul* este o carte tipică în literatura noastră. E încă un roman al ratării. Zic încă unul – pentru că sunt foarte multe romane scrise pe aceeaşi temă.

Nu ştiu de ce literatura noastră epică îi iubeşte aşa de mult pe rataţi. „Drama inadaptării" a fost decenii întregi materialul aproape exclusiv al romanului românesc. Inadaptarea ţăranului la mediul orăşenesc corupt. Inadaptarea tânărului sentimental la moravurile cinice ale amorului. Inadaptarea intelectualului idealist la mizeriile politicii. Fără ironie vorbind, mi se pare că Dan al lui Vlahuţă este în acest sens un tip premergător. Deosebirile dintre el şi celelalte figuri de rataţi, ce abundă în literatura noastră, sunt deosebiri de calitate literară, nu de substanţă umană. Într-adevăr nu cred că Radu Comşa al d-lui Cezar Petrescu sau Nicolin al d-lui Dem. Theodorescu sunt mai interesanţi ca oameni decât vechiul şi naivul Dan.

Că d. Cezar Petrescu se poate lăsa sedus de un asemenea erou şi de o asemenea dramă, nu e de mirare – d-sa fiind eminamente un scriitor de sensibilitate sămănătoristă. Mai greu de explicat ar fi de ce un autor atât de acid, atât de incisiv ca d. Theodorescu se opreşte la tema melodramatică a ratării. Convorbirea dintre Nicolin şi Mangule (p. 57-60) este edificator tezistă. „Da, sunt un învins" – declară unul din ei, şi aceste patru cuvinte ar putea servi de „motto" unui întreg capitol din istoria romanului românesc. Căci „învinşi" sunt toţi eroii d-lui Brătescu-Voineşti, „învinşi" sunt toţi eroii d-lui Cezar Petrescu, „învinşi" sunt toţi eroii d-lui G. M. Vlădescu. Iar literatura romancierilor tineri, din generaţiile ultime, nu este nici ea cu totul scutită de „învinşi".

Ca psihologie, problema aceasta a învinşilor mi se pare rudimentară. Ca semnificaţie socială, mă tem că este puţin declamatorie. În sfârşit ca meterial literar, ea se pretează prea uşor la efecte de contraste strigătoare.

D. Dem. Theodorescu este un scriitor subtil, nuanţat, atent la cele mai delicate detalii. Totuşi, tehnica sa de romancier nu ezită să recurgă la mijloace violente de caracterizare. Nicolin este un idealist, un sensibil, un generos. Pentru un fel de simetrie psihologică, Obogea va fi o canalie, un bădăran şi un cumplit egoist. Unul va fi excesiv într-un sens, iar celălalt excesiv în sensul contrar. Balanţa psihologică va oscila între abject şi sublim. Condeiul părtinitor al romancierului este înduioşat cu Nicolin, dar feroce cu Obogea. E o ferocitate de pamfletar, nu

de romancier. Simţi indignarea, simţi revolta, simţi oroarea morală vibrând în stilul său.

Pentru un sceptic, ca d. Dem. Theodorescu, această lipsă de detaşare ne surprinde. Dar se vede că vechiul paradox, după care scepticii nu sunt decât nişte sentimentali ascunşi, este totuşi un adevăr. În orice caz d-sa îl confirmă.

Cred că figura lui Obogea ar fi câştigat mult ca veridicitate, dacă ar fi fost privită mai puţin duşmănos de către autor. D. Theodorescu îl detestă în chip manifest pe Obogea. Îl detestă cu o pasiune deformatoare, care merge până la violenţă verbală şi până la caricatură. „Era o forţă a întunericului politic", notează d-sa într-un loc, declarându-se asfel în luptă personală cu eroul cărţii.

Este un fel prea sumbru – prea exterior sumbru – de a construi un personaj. Invectiva este un instrument de sugestie pentru pamfletar, dar desigur nu un instrument de creaţie pentru romancier. Bestialitatea lui Obrogea este indicată prin aprecieri indignate, care rămân, tocmai pentru că sunt aprecieri, neconvingătoare. „Obogea o privea declamatoriu, cu mândria rânjită a unei săturări de brută" (p. 39). „faţa-i unsuroasă şi rânjită de lacom al simţurilor, supăra". (p. 84)

Nu mă îndoiesc că un tip ca Obogea poate exista. Nu mă îndoiesc că el există. Dar e sigur că psihologia sa este mai puţin sumară. Nu cred că există canalii care să fie integral,absolut, exclusiv şi conştient canalii.

Ceea ce dă adâncime şi realitate unui astfel de suflet este, înainte de orice, sinceritatea sa aproape

sentimentală, aproape înduioşată. D. Theodorescu face undeva (p. 46) o remarcă extrem de justă. „Candidă şi respectabilă în el era tocmai încrederea senină cu care se mintea pe sine. Obogea nu era un escroc".

Ei bine, această candoare, romancierul o observă în treacăt, dar nu o realizează. Obogea rămâne până la urmă victima unui stil vindicativ, pedepsitor, care îl pălmuieşte cu fiecare epitet, cu fiecare adjectiv. El e condamnat să fie mereu, cu o consecvenţă pe care numai literatura poate s-o imagineze, o „forţă a întunericului". Cât priveşte valoarea de satiră politică a personajului, sunt în această direcţie inevitabile elemente caragealeşti. Obogea ţine uneori discursurile lui Caţavencu. „Suntem toţi români şi toţi vrem binele ţării" (p. 143) este o deviză ce se găseşte aproape în aceeaşi formă în ultimul act al *Scrisorii pierdute*.

Cu un singur personaj al romanului, autorul n-a fost nici prea binevoitor, nici prea aspru. Pentru un singur personaj, ironia d-lui Dem. Theodorescu şi-a depus armele. Drept urmare, a creat o fiinţă vie, autentică, lipsită de artificii literare. Acest personaj este Margot, tânăra femeie de bordel, care intră pe nesimţite în viaţa lui Nicolin şi rămâne acolo din oboseală, din obişnuinţă, din devotament, din nostalgie după un cămin.

Sunt poate singurele momente de emoţie ale romanului, emoţie ce trece de pagina cărţii, aşa cum un glas sincer poate trece de rampa scenei. Tot ce o priveşte pe Margot este scris cu simplicitate, sobru,

cu o intuiţie admirabilă a gestului revelator. Nu e nimic tezist în apariţia ei – şi de aceea totul e adevărat. În lumea de martiri şi bestii a romanului, Margot singură păstrează o inimă salvată de la excesele literaturii.

Robul este o carte de frumoasă ţinută intelectuală, iar d. Dem. Theodorescu este un prozator care crede în arta scrisului. Nu este exagerat să vorbim despre voluptăţile sale de stil. Fiecare frază ne rezervă surprize de expresie. Cartea este scrisă minuţios, atent, cu o virtuozitate rară de prozator. Sunt unele împreunări de cuvinte, care scapără. Sunt în schimb unele libertăţi de vocabular (d-lui Theodorescu îi place să creeze cuvinte, mai ales prin transformarea substantivului în verb), sunt unele iniţiative lexicale, ce ni se par forţate. Dar şi în acestea se vede reala fervoare stilistică a autorului.

Romancieri care să-şi pună probleme de satiră socială mai avem. D. Cocea de exemplu. Nici unul însă nu are atât de mari exigenţe de artă a prozei – şi nici unul nu răspune acestor exigenţe, în chip aşa de strălucit.

LA CONFÉRENCE DE LA PRESSE BALKANIQUE

Nous ne connaissons pas encore le programme de la conférence de la presse balkanique qui vient d'être ouverte avant-hier à Athènes. La courtoisie la plus amicale préside aux travaux de cette conférence qui réunit les journalistes des quatre pays de

l'Entente Balkanique. C'est une assemblée collégiale, animée par le plus sincère esprit de collaboration. La presse reste quand même le meilleur trait d'union entre les nations. Il n'y a pas de doute que si le langage du diplomate a certaines réserves et prudences de style à observer, la plume du journaliste est beaucoup plus libre et plus spontanée.

Mais il nous semble que cette conférence de presse, qui a lieu ces jours-ci à Athènes, est trop modeste dans ses objectifs. Il nous semble qu'elle serait capable d'une action plus ample, plus riche, plus personnelle dans le domaine des relations interbalkaniques.

Nous l'avons maintes fois constaté et maintes fois déploré: les peuples balkaniques ne se connaissent pas suffisamment. Leur voisinage géographique n'a pas facilité jusqu'à ce jour un égal voisinage spirituel. L'art des nations balkaniques, leurs lettres, leur théâtre, leur pensée, leur activité scientifique se déroulent dans un isolement presque complet. Les livres publiés à Bucarest n'ont des lecteurs ni à Belgrade, ni à Athènes; les œuvres des écrivains yougoslaves ne sont connues ni en Grèce, ni en Roumanie; la nouvelle littérature hellène est ignorée partout dans les Balkans.

Est-il admissible que nous soyons si approchés par tous nos intérêts politiques, par toute notre volonté de paix, et si éloignés dans ce qu'il y a pourtant de plus noble, de plus humain dans nos cultures nationales!

L'Entente Balkanique est une réalité politique, mais elle a le droit et la possibilité de devenir

également une réalité d'ordre culturel. Quel extraordinaire terrain de collaboration, d'étude réciproque, de recherches communes ne nous offre pas la culture des pays balkaniques?

Mieux que toute autre activité, la presse est le moyen le plus sûr, le plus direct de communication, de contact et d'amitié. Elle peut devenir l'élément le plus agissant, le plus vivant de cette Entente Balkanique, qui n'est pas simplement une construction abstraite, faite par les diplomates, mais une réalité imposée par la vie des peuples.

Que la presse soit l'instrument permanent de la collaboration balkanique; qu'elle soit l'image complète de nos ressources créatrices, étudiées dans leur diversité, mais aussi dans leur tendance d'amitié.

La conférence de la presse peut réaliser une collaboration étroite entre toutes les organisations intellectuelles et artistiques des pays balkaniques. Elle peut inviter par exemple les „Sociétés des gens de lettres" des quatre pays de discuter les modalités d'un échange actif de traductions littéraires. Elle peut mettre en contact les syndicats des artistes, les sociétés des auteurs dramatiques, les sociétés des critiques, les associations des éditeurs et nous sommes convaincus que, placées sur le terrain de la culture, les relations des nations balkaniques pourraient connaître un essor des plus heureux, des plus fertiles.

Car la politique et la diplomatie ne représentent qu'un seul aspect de l'Entente.

„NOUS VOULONS MOURIR"

Un télégramme de Tokyo nous annonce le suicide de treize jeunes japonais qui se sont donné avant-hier la mort dans la capitale de leur pays, dans des conditions absolument stupéfiantes.

Ils faisaient partie, tous les treize, d'une organisation politique dont le nom étrange contient tout un programme: „Nous voulons mourir". Tel est le nom, tel est l'idéal, tel est l'espoir de ce parti, qui paraît être un parti de la jeunesse: mourir.

Le Japon est un pays lointain qui reste pour nous indéchiffrable. Tout nous sépare de ce monde asiatique: la géographie, la race, la culture... Pourtant, comment ne pas voir dans cet horrible fait-divers, un symptôme non pas du désarroi de la jeunesse japonaise en spécial, mais un cri de détresse, d'aveuglement et de folie de toute la jeunesse du monde? Comment ne pas voir dans le suicide collectif, qui fut organisé à Tokyo avec tant de sang froid, avec tant d'indifférence tragique, comment n'y pas voir encore un signe du drame moral que toute notre civilisation est condamnée de vivre à l'heure présente?

Unamuno déjà, avant de fermer pour la suprême fois ses yeux fatigués d'avoir contemplé tant de douleur, déclarait que la guerre civile espagnole n'était ni une guerre idéologique, ni une guerre politique, mais uniquement un accès de folie, un désir dément d'extermination, un immense suicide collectif, une absurde volonté de mourir.

Les hommes sont-ils fatigués de vivre? On le dirait, en regardant la facilité avec laquelle on renonce à la vie, l'indifférence avec laquelle on accepte la mort – et parfois, mieux que l'indifférence, la joie nerveuse, l'impatience, le sombre plaisir avec lequel on marche vers la fin.

Nous voulons mourir" – voici une parole qui résume brutalement, avec une sorte d'allégresse démoniaque, presque tout ce qui se passe dans l'histoire précipitée du monde depuis 1914, dans cette histoire douloureuse qui paraît n'avoir d'autre but que l'extinction de l'espèce humaine.

Les treize jeunes suicidés de Tokyo avaient sans doute, en se donnant la mort, le sentiment d'accomplir un geste sauveteur, un geste héroïque, de suprême courage et de suprême renoncement. On voit bien, il y a dans leur mort quelque chose de démonstratif, de protestataire. C'est une illusion de révolte et de grandeur qui les fait mourir. Pourquoi n'ont-ils pas compris quelle erreur, quelle tristesse, quel péché se cachent sous leur mortelle illusion!

„Nous voulons mourir!" n'est pas un cri d'héroïsme. C'est une fuite devant la responsabilité! Mourir est trop facile, quand toute notre civilisation est pleine de l'appel de la mort. Mourir dans un monde qui existe pour ses fabriques de guerre, pour ses usines de misère, pour ses abus, pour ses injustices, pour ses ignorances, pour ses violences, mourir dans un tel monde, c'est vraiment trop facile.

Je connais un autre cri, bien plus héroïque celui-là, mais autrement difficile; je connais un autre ni plus humain, mais aussi plus dur, plus viril, plus

sévère – un cri qui pourrait devenir un jour un grand cri de joie, mais qui pour le moment n'est qu'un devenir moral: „Nous voulons vivre!"

La jeunesse d'aujourd'hui a-t-elle perdu la volonté de vivre, et est-elle condamnée de sombrer dans cette autre volonté, qui n'en est pas une – la volonté de mourir? Son esprit viril, sa nostalgie d'une existence héroïque, son désir sincère de sacrifice, ne peuvent-ils lui faire comprendre toutes les réserves de grandeur – de véritable grandeur – qui restent encore dans la vie et dans la décision de vivre?

„Nous ne voulons pas mourir" et „Nous voulons vivre", voici la parole qu'il faut enseigner à la jeunesse, séduite aujourd'hui par l'appel funèbre et trop facile de la mort.

Vivre – voici la grande difficulté et le véritable héroïsme.

BOROVSKY. VÁŠA PŘÍHODA. ENRICO MAINARDI, GEORGES GEORGESCO ET LA PHILHARMONIQUE

Une semaine musicale trop chargée nous avait empêchés d'assister au premier concert donné par M. Alexandre Borovsky à Bucarest, mais nous étions décidés de ne pas rater le second – et il faut nous en féliciter de cette décision. M. Borovsky est un des meilleurs pianistes que nous ayons entendus. II n'a pas un nom de vedette, le public ne le connaît pas, la presse étrangère ne le cite pas trop souvent, et pourtant, malgré ce manque de célébrité, malgré

cette inexplicable obscurité, M. Borovsky est un grand artiste, un musicien surprenant, un maître de son instrument.

Simple, puissant, limpide, plein de force intérieure et en même temps plein de finesse et de subtilité, il est l'interprète égal des grands classiques et des modernes. Ses possibilités vont avec une aisance parfaite de Bach à Debussy, alliage si difficile à réaliser et qui suppose non seulement une maîtrise totale du métier, mais surtout une rare richesse de sensibilité artistique. Le récital débuta par une fantaisie et deux préludes de Jean Sebastien Bach. M. Borovsky les joua dans le plus pur, le plus sévère style. Une prévision géométrique, une clarté absolue, une extrême finesse de chaque détail – voici quelles furent les qualités de son interprétation, objective sans être impersonnelle, grave sans être froide. Il y a une véritable lumière sonore qui passe avec noblesse et simplicité à travers les accords du grand Bach, quand ils ont à leur service un tel exécutant.

M. Borovsky est un artiste d'une probité impressionnante. Il méprise les succès faciles, les effets extérieurs, les „tours de force". Il n'abuse jamais de sa virtuosité et c'est avec un profond sérieux, avec une sincère conviction artistique qu'il se présente devant un public qu'il n'a pas le désir d'éblouir. Ce fut une belle leçon de probité musicale, qu'il nous fit mardi soir.

D'ailleurs le programme lui-même, l'admirable choix des pièces prouvait le respect de M. Borovsky pour son art. Bach, Scarlatti, Beethoven,

*Scriabine, Debussy, Ravel, Chopin – il est bien rare qu'un programme de concert soit composé avec tant de fierté artistique. Lumineux et plein de grâce dans les deux sonates de Scarlatti, puissant et pathétique dans l'*Appassionata *de Beethoven, d'une concision remarquable dans la cinquième sonate de Scriabine, d'une délicatesse et d'une légèreté charmante dans les trois petites pièces de Debussy (*Pas sur la neige, Minstrels *et* Jardins sous la pluie*), d'une tenue classique parfaite dans la* Toccata *de Ravel, plein de nuances dans la nocturne, la valse et la fantaisie*[1] *de Chopin – M. Borovsky nous donna un des meilleurs concerts de l'année.*

*

Bien plus connu que M. Borovsky, presque célèbre et de toute façon très apprécié par le grand public, M. Váša Příhoda est sans doute un bon violoniste, mais il est loin d'avoir les qualités exceptionnelles du pianiste russe qui le précéda, seulement de 24 heures, sur la scène de l'Athénée Roumain.

Ce qui n'empêche évidemment pas que la sale fût presque vide mardi soir et qu'elle fût pleine d'enthousiasme mercredi soir. Heureusement, la valeur artistique n'est pas fixée par le nombre des fauteuils vendus.

Ceci ne veut pas dire que le récital de M. Příhoda ne fut pas intéressant. Ayons seulement la prudence de remarquer que dans une saison musicale, qui a eu le bonheur d'enregistrer la présence parmi nous d'un Enesco, d'un Huberman, d'un Milstein, le concert

[1] În text „jalousie".

Příhoda est un événement de second ordre. Il convient de rétablir de temps en temps une hiérarchie de valeurs que la réclame ignore avec trop de facilité.

M. Příhoda joua avec élan et avec une effusion musicale, à laquelle nous fûmes vraiment sensibles, une très belle sonate de Dvořák, qui fut d'ailleurs la plus grande réussite de la soirée. Mais il nous déconcerta par sa manière de jouer du Bach et du Mozart. Il prend de trop grandes libertés avec la musique de Bach, dont il ignore peut-être volontairement la sévérité, la gravité objective, le manque d'excès, l'équilibre. Il joua du Bach, comme s'il jouait du Tchaïkovsky.

Quant à Mozart, il avait des moments où nous nous demandions en toute sincérité si le programme ne se trompait pas sur le nom du compositeur tant l'interprétation de la Sonate en sol majeur *fut peu mozartienne.*

La seconde partie du programme donna plus de liberté à M. Příhoda, qui paraissait avoir trouvé enfin son climat naturel: il y avait de petites pièces de Tchaïkovsky, Paganini et Richard Strauss, dans la transcription opportune du violoniste lui-même.

*

Très beau le concert symphonique que M. Georges Georgesco nous donna avant-hier soir pour sa rentrée. Très beau est assez rue (sic!). *On ne nous donne pas assez souvent la neuvième symphonie de Beethoven, qui présente sans doute certaines difficultés d'ordre matériel, mais qui est quand même obligatoire dans le répertoire permanent d'un grand orchestre.*

Le programme commença avec le Concerto pour violoncelle et orchestre en si majeur *de Joseph Haydn, dont le soliste fut M. Enrico Mainardi, l'artiste italien bien connu chez nous. Que ce concerto est spirituel, tendre et délicat! Quelle grâce mozartienne dans l'Allégro et quelle souriante mélancolie dans l'Adagio! M. Mainardi le joua en musicien inspiré. Il eut un lyrisme plein de chaleur, mais aussi plein d'humour, d'intelligence, d'esprit. Il joua avec une liberté, une émotion, une sincérité, qui nous charmèrent. Encore une fois, nous eûmes la possibilité de voir et de comprendre que ce ne sont pas les prouesses techniques qui comptent premièrement en musique, et qu'on peut être un véritable musicien sans être un virtuose à tout prix. M. Georgesco dirigea avec un tact et une discrétion remarquables ce concerto de Haydn, car il réservait probablement toute sa fugue et tous ses élans pour Beethoven.*

J'avoue que l'émotion d'entendre la neuvième symphonie, après deux années pendant lesquelles elle fut absente du répertoire de la Philharmonique, est plus forte que nos réserves critiques. Que les solistes – à l'exception de M. Folesco – soient au-dessous de leur tâche, que les chœurs soient parfois confus et troubles, que certains passages de l'Adagio soient, à cause des cordes, un peu ternes – qu'importe tout cela, puisque la grande voix du maître se fait quand même entendre, cette voix céleste dans sa tristesse, comme dans sa joie, céleste dans sa gloire, qui paraît être la gloire de la musique même.

Nous sommes sortis de l'Athénée Roumain avec le sentiment d'avoir entrevu encore une fois un monde inaccessible et miraculeux.

E. LOVINESCU: *DIANA*

De câteva ori în decursul lecturii acestei cărţi, m-am întrebat de ce a fost scrisă. De ce? Iată o întrebare pe care un roman adevărat nu o permite. Căci un roman adevărat se justifică prin el însuşi, prin faptul că există, prin faptul că este viu.

E ceva imperios în condeiul unui romancier, când acest condei este dătător de viaţă. Din momentul în care ficţiunea devine creaţie, din momentul în care personagiile capătă acea inimitabilă realitate fizică a oamenilor adevăraţi, iar întâmplările povestite se detaşează de autor şi ni se impun cu accentul convingător al adevărului – din acel moment orice alt criteriu de judecată devine secundar.

Raţiunea de a fi a unui roman este însăşi existenţa lui. Niciodată nu ne întrebăm de ce s-a scris *Cei trei muşchetari.* Viaţa este atât de nemijlocită în această naivă operă, sufletul ei este aşa cuceritor, aşa de direct, încât a pune la îndoială justificarea existenţei unei astfel de cărţi este a pune la îndoială dreptul vieţii însăşi de a fi ceea ce este.

Dar d. Lovinescu nu a fost nici în trecut şi nu este nici astăzi un romancier care să ne poată interesa direct, prin simplul joc al faptelor, prin puterea de viaţă a personajelor. Romanele sale sunt atenuate ca

mişcare, lipsite de dramatism, lipsite de invenţie, sărace ca substanţă epică. Un scriitor de tipul d-lui Lovinescu nu-şi va câştiga niciodată cetitorii prin ceea ce, simplu vorbind, se numeşte „intriga" unui roman. De cu totul alt ordin pot fi izbânzile unui astfel de scriitor: de ordin moral, de ordin psihologic.

Am întrebuinţat un cuvânt periculos: „moral".

El nu trebuie primit în sensul îngust pe care o recentă campanie aşa-zis literară, plină de ipocrizie şi de falsă pudoare, încearcă să-l impună unui public speriat. Un moralist nu este un agent – din poliţia bunelor moravuri. În vocabularul nostru, un moralist este un scriitor pentru care dramele conştiinţei există. Atât.

Sub acest unghi se cuvine să judecăm literatura d-lui Lovinescu şi din acest punct de vedere ne vedem siliţi a-i observa lipsa de interes. Că nici unul din personagiile sale nu există cu adevărat nu este poate prea grav. Că Bizu este o palidă construcţie literară, făcută didactic din câteva premise psihologice, exemplificate apoi prin anecdotă, nu e surprinzător. Procedeul este memorialistic. Că Lică Scumpu este un tip convenţional de politician – construit pe modelul caragialesc şi adaptat cu uşurinţă, dar neconvingător, de actualitate – este de asemeni explicabil. Lică Scumpu reprezintă un personaj-tip în romanul şi în teatrul nostru. Că, în sfârşit, Rosina încearcă să compenseze cu o locvacitate pur literară teribila ei inexistenţă de fapt, iar Diana la rândul ei nu se manifestă decât prin accese de volubilitate, întrerupând enigmatice tăceri – toate acestea nu sunt decât tot atâtea dovezi despre felul schematic în care

un scriitor fără vocaţie epică este silit să-şi reprezinte viaţa. Acolo unde lipseşte intuiţia – scriitorul recurge la procedee literare şi, dacă e adevărat că intuiţia nu se învaţă de la nimeni, procedeele literare, dimpotrivă, se pot dobândi prin exerciţiu şi prin răbdare.

Dar – repet – nu acestea sunt obiecţiile noastre faţă de literatura d-lui Lovinescu în genere şi faţă de *Diana* în special.

Suntem de mult edificaţi asupra resurselor d-sale de romancier – şi în această direcţie ne interzicem orice exigenţă.

Ceea ce ne supără în *Diana* nu este lipsa de mişcare firească, impresia de „făcut", de „convenit", de „aranjat" – lucruri pe care de mult le-am acceptat cu resemnare din partea romancierului E. Lovinescu – ci sărăcia problemei morale pe care se construieşte întreaga carte, lipsa de dramă intimă, mediocritatea cazului psihologic, totala absenţă de semnificaţie a eroilor, a poftelor, a discuţiilor, a explicaţiilor.

Poate că în intenţia autorului, Bizu este un exemplar uman complex, cu o sensibilitate dramatică neliniştită, cu o inteligenţă superioară de sceptic şi cu un suflet romanţat de poet – dar din toate aceste intenţii literare vizibile nu se alege decât un personaj fals ca prezenţă şi neinteresant ca problemă. „Vechea patimă analitică" pe care i-o acordă elogios autorul ia forme prezumţioase, goale de orice substanţă, mai mult verbale decât intime, mai mult didactice decât dramatice.

Într-un stil care, departe de a fi analitic, este încărcat de expresii globale şi de explicaţii generale de manual psihologic, Bizu se comentează pe el

însuşi, direct sau prin condeiul romancierului, cu o excesivă complezenţă. În acelaşi stil se încearcă şi incursiunile „analitice" ale Dianei: "... am citit în tine nehotărârea şi fluxul, dar şi refluxul care, după ce te împingea spre mine, te făcea să te retragi repede...

Am înţeles că şovăirea, complicaţiile, scrupulele şi mai ales simţul răspunderii sunt elementele esenţiale ale psihologiei tale...

Am înţeles că afecţia ce-mi arătai era de natură nervoasă, cerebrală şi se nutrea din contradicţie..." (p. 217).

Platitudini psihologice, banalităţi psihologice, iată materialul din care d. Lovinescu se sileşte a construi un personaj superior, o conştiinţă tragică şi un mare suflet neliniştit.

Pe acest drum, d-sa nu este scutit nici de anumite accente comice, cum este penibila izbucnire a lui Bizu, în lunga sa explicaţie cu Diana.

„Diano, Diano... simt în mine adevăratul traumatism..." (p. 220).

Iată o exclamaţie pe care imprudentul Bizu o poate lansa în culmea exasperărilor sale analitice, dar pe care criticul E. Lovinescu, om de gust, de discreţie şi de humor, trebuia să i-o interzică.

Dacă lăsăm deoparte *Viaţa dublă,* romanul de tinereţe al d-lui Lovinescu, – vom observa că *Diana* este al cincilea său roman, apărut de la 1932 până azi. Cinci ani – cinci romane.

D. Lovinescu a devenit un producător disciplinat, pe care literatura noastră se poate bizui cu încredere în ceea ce priveşte regularitatea.

Sunt evidente silinţele d-sale de a remedia erorile începutului. *Bizu,* apărut în 1932, era un roman confuz, destrămat, fără început şi fără sfârşit, Încetul cu încetul, cărţile posterioare s-au organizat mai strâns, cu o mai clară economie a povestei, cu o linie anecdotică mai precisă. În această direcţie, scriitorul a făcut incontestabile progrese.

Diana este scris cu o grijă atentă a efectelor. E amuzant de observat cât de mult seamănă tehnica acestei cărţi cu tehnica unui roman poliţist.

Schema intrigii poliţiste este simplă: acumulează în 200 de pagini fapte contradictorii şi derutante, pe care le vei explica brusc, printr-o lovitură neaşteptată, în ultimele cinci pagini, când un personaj oarecare va arăta într-un discurs final că toate misterele depindeau de un singur fapt, care singur rămânea tăinuit.

Întreagă „acţiunea" romanului de faţă se desfăşoară în jurul unor scrisori anonime. Cine scrie aceste scrisori? Luat în parte, fiecare erou al cărţii ar avea şi n-ar avea motive de a le scrie. Sunt o sută de explicaţii posibile, dar toate se contrazic. De acest mister principal se leagă numeroase alte mistere secundare: un automobil, o catedră universitară, o afacere de comision, anumite comunicaţii telefonice etc.

Ei bine, tocmai în clipa în care această complicată ţesătură devine inextricabilă, intervine subit explicaţia. Într-un minut, întreg sistemul de mistere cade la pământ.

O cursă de automobil va lămuri brutal toată intriga, iar Rosina – mai locvace decât totdeauna — va ţine o disertaţie (p. 278-284) în care va complecta

verbal elocvenţa faptelor. Deznodământul e brusc şi complicat.

„Ca în romanele senzaţionale! Brr!" – cum observă Bizu însuşi, remarcă pe care ne-o însuşim şi noi, minus exclamaţia finală. Căci, în ciuda naivităţii procedeelor, vedem în tehnica noului său roman extraordinara d-sale aplicaţie de a învăţa legile unui gen literar pentru care nimic nu-l destina, nimic decât o tenace voinţă.

E neîndoios că în ce priveşte tehnica de romancier, d. Lovinescu mai poate face şi de aici încolo lăudabile progrese.

ORAŞE ÎNECATE. ROMAN DE F. ADERCA

Am impresia că ultima carte a d-lui Aderca, apărută încă din octombrie, a trecut cu totul neobservată de critică şi de cetitori.

Cărui lucru se poate datora această neatenţie? Într-o măsură, condiţiilor obscure în care volumul a fost editat şi răspândit. Într-altă măsură genului literar curios pe care autorul îl abordează cu acest roman. Totuşi ambele explicaţii mi se par insuficiente. Adevărul poate că este altul: d. Aderca e un scriitor care, în anumit fel, nu mai crede în literatură.

Pe vremuri, critic combativ, polemist treaz, publicist gata oricând de replică. D. Aderca îşi menţinea scrisul său în plină actualitate. În marile dezbateri literare, cuvântul său a fost totdeauna rostit cu convingere şi curaj. Nu a fost polemică de idei, în

viaţa noastră literară de după război, la care condeiul său, ce unea acuitatea cu finețea, să nu participe.

Inainte de a fi poet, înainte de a fi romancier, d. Aderca era în conştiinţa cetitorilor săi, un critic cu vocaţia luptei.

De câţiva ani, d-sa pare a fi renunţat. Articolele pe care multă vreme le-a publicat în revista „Vremea", până la recenta „schimbare la faţă" a acestei publicaţii erau mai mult informative decât ideologice.

D. Aderca renunţa la critică, pentru a face în schimb exerciţii de mică enciclopedie. D-sa care prin temperament, prin stil, prin inteligenţă, era destinat să fie un scriitor combatant (nu pe front politic, se înţelege, dar desigur pe front cultural), se resemna a deveni un spectator. Intra în această atitudine pasivă, oarecare oboseală, o mare doză de scepticism şi o întristată ironie pentru vremurile stupide, pe care le trăim. Retras în odaia sa de lucru, unde un aparat de radio îl pune în legătură continuă cu Mozart şi Bach – societate desigur consolatoare şi nobilă – d. Aderca părăsea de bună voie o actualitate ce fusese multă vreme alimentul cel mai stimulator al curiozităţii sale critice.

Din această singurătate, editorilor le-a fost foarte greu să smulgă de la acest scriitor în ultimii ani, din când în când o carte, pe care el le-o ceda cu destulă indiferenţă.

Poate că acestei indiferenţe se datorează şi faptul că *Oraşele înecate*, e un volum apărut în atât de ingrate condiţii, rău tipărit, nicăieri anunţat, absent din vitrine şi scăpat din vederea, de obicei mai atentă, a cronicarilor literari ...

Oraşele înecate e un roman fără exemplu în literatura noastră. În schimb, în literatura străină, el găseşte o întreagă familie de cărţi, în a căror tovărăşie trebuie să-l punem. E o carte de tipul romanelor istorice. Romane fantastice s-au scris, la noi. De la Mihai Eminescu până la Mircea Eliade, asemenea încercări au fost numeroase. Sunt poveşti construite pe un fapt miraculos, care intervine în viaţa obişnuită şi o modifică fundamental.

Un roman utopic este cu totul altceva. E romanul unei lumi imaginare. El nu se sprijină pe fantastic şi nici pe miracol. El este o construcţie logică, pornită de la anumite premize, care pot fi fanteziste, dar nu sunt fantastice. De obicei aceste lumi imaginare sunt întrevăzute în depărtarea pierdută a viitorului. Extravaganţa loe este de ordin pur tehnic. A imagina o lume transformată de progresele mecanice a câtorva secole sau câtorva milenii de civilizaţie, iată metoda romancierului utopist.

Dintre autorii care au produs în acest gen literar, cel mai cunoscut este desigur H. G. Wells. Dar nu este singurul şi nici nu mi se pare a fi cel mai interesant. În ce mă priveşte îl prefer pe Samuel Butler, [care] în *Viaţa maşinilor* a schiţat fascinant invazia maşinei în istorie, iar în *Erewhon* a scris pamfletul cel mai incisiv cu putinţă al civilizaţiei noastre, deformată satiric într-o lume utopică. Anatole France a scris şi el un astfel de roman (*Sur la pierre blanche*) iar în literatura europeană imediat contimporană ajunge să citäm exemplul strălucit al lui Aldous Huxley sau scriitorului sovietic E. Zamiatin.

Spirit curios şi inventiv, d. Aderca era firesc să fie tentat de a scrie un asemenea roman. Nu tot d-sa este cel care a tradus cu ani în urmă, comedia utopică *R.U.R.* a lui Karel Ĉapek?

Era în acea alegere, o definire de gust literar şi mărturisirea unei preferinţe, pe care cunoscătorii cărţilor d-sale puteau s-o considere temperamentală.

Oraşele înecate este poate cel mai îndrăzneţ roman al genului, cel puţin prin ideea sa centrală. Au fost autori care au construit lucruri imaginare, cu mai multă preciziune în detalii, cu o mai minuţioasă ordonare a materialului şi cu o mai veridică reprezentare a stărilor viitoare. Au fost autori care au pus o adevărată disciplină ştiinţifică în a crea o lume utopică până la absurd. În acest sens, trebuie încă o dată citat exemplul lui Huxley, al cărui roman (în traducere franceză *Le meilleur des mondes*) ne-a surprins prin armătura lui ştiinţifică, ce dovedea o bună cunoaştere de laborator. D. Aderca este în această privinţă mai diletant. Fantezia sa îşi ia libertăţi pe care nu se oboseşte a le argumenta prea strâns. Poate că este aici un defect, căci farmecul unui roman utopic este între altele, aparenţa lui de logică şi, în anumită măsură, aprenţa lui de plauzibilitate.

Dar aproape toţi autorii de romane utopice, s-au amuzat a pune accentul pe transformările de ordin social. Problema familiei, şi în genere a raporturilor sexuale, este unul din efectele cele mai sigure ale romancierului utopist. O găsim la Huxley, o găsim la Zamiatin – aproape în termeni identici.

D. Aderca, deşi se amuză şi d-sa să imagineze majul social al civilizaţiilor viitoare, dă romanului de

faţă o problemă ce depăşeşte prin lărgime socialul şi merge până la cosmic.

Ceea ce numeşte d-sa „oraşele înecate" reprezină o civilizaţie suboceanică, ce ia naştere după stingerea vieţii terestre. Când soarele se stinge, omenirea se retrage spre fundul pământului, cât mai aproape de centrul planetei, cât mai aproape de sâmburele de foc interior, care reprezintă ultima rezervă de căldură şi de energie. În patru mari cetăţi de sticlă, înfundate în fundul oceanelor, o umanitate refugiată îşi creează o nouă viaţă, adaptată noilor condiţii de existenţă. Se înţelege că această umanitate suferă modificări totale de biologie, de psichologie, de organizare socială. Autorul ni le indică pe toate, cam sumar uneori, dar cu o vivacitate cinematografică, ce convine de minune genului. Distribuţia funcţională a celor patru cetăţi de sticlă, mijloacele de transport ce le leagă, organizarea politică, regimul relaţiilor sexuale, regimul de nutriţie, sistemul penitenciar, medicina, artele – totul este expus cu o sugestivă naturaleţă.

Cine iubeşte fantezia, va face cu plăcere această excursie în ţara imposibilului. Mai exact ar fi să spunem „curiozitate", decât plăcere. Fiindcă lumea utopică a d-lui Aderca nu este deloc optimistă. Este o lume tragică, sumbră, dezumanizată, care îşi întârzie moartea cu ajutorul tehnicei, dar în acelaşi timp îşi ratează viaţa.

Ca aproape toţi romancierii utopişti moderni, d. Aderca vede procesul mecanizării civilizaţiei noastre, ca pe un proces de asasinare. În lupta dintre om şi maşină, omul este răpus în tot ceea ce are el mai uman: inima lui, sensibilitatea lui.

Întrebarea este dacă până la urmă, simţirea omului nu va fi totuşi mai tare şi nu va evada din legea de fier a maşinii. Întrebarea este dacă el nu se va întoarce la elementele simple ale vieţii: lumină, aer, plante. Iubirea eternă nu va birui inerţia strivitoare a mecanicii, care sterilizează pe încetul simţirea omenească?

Întrebarea şi-o punea la sfârşitul veacului trecut Samuel Butler – iar de atunci ea s-a pus mereu în literatură.

Dacă ţineţi minte, un act de iubire încheia piesa utopică a lui Karel Ĉapek şi tot un act de iubire era deznodământul romanului lui Zamiatin,

Acelaşi va fi deznodământul *Oraşelor înecate* – nu pentru că d. Aderca ar urma o formulă literară, ci pentru că soluţia este inclusă în datele dramei.

Când civilizaţia suboceanică se află şi ea la capătul resurselor sale, când ultimele izvoare de energie se sting în cele patru clopote de sticlă – omenirea pare încă o dată intrată în faza finală a morţii. Ultimile pagini ale cărţii, sunt pagini de apocalips. Nu mai e de nicăieri nici o salvare.

Şi totuşi, în această lume de construcţii mecanice moarte, ajunge o singură scânteie de iubire, pentru ca viaţa să înceapă iar, întoarsă parcă la începuturile ei, la întâiul om şi la întâia femeie. Un nou Adam şi o nouă Evă vor pleca pe altă planetă, să înceapă o nouă omenire, lăsând în urma lor pământul mort „planetă provincială într-un sistem solar de rang inferior". Planeta care îi aşteaptă, îi va primi cu „o faună şi o floră uriaşă". „Un paradis foarte monstruos, pe care oamenii vor trebui să-l atenueze". Aşa cum l-au atenuat, adăugăm noi, şi pe cel vechi, până ce l-au redus la un schelet ars.

Sfârşitul cărţii d-lui Aderca are o adevărată grandoare simbolică. În timp ce o ultimă pereche suboceanică se îndârjeşte a se refugia mai departe spre focul interior al pământului, agăţându-se cu disperare de bătrânul glob mort, o altă pereche va călătorii printre aştri, în căutarea unui paradis.

Expunerea noastră este desigur mult prea sumară, dar ea vă va lăsa, sper, să înţelegeţi totuşi cât de mari au fost ambiţiile d-lui Aderca întreprizând scrierea unei astfel de cărţi şi în ce chip strălucit a răspuns d-sa acestor ambiţii.

Oraşele înecate e o carte de orizont larg. Ea sparge dintr-odată limitele meschinizate ale literaturii şi ne oferă o privelişte spre imposibil.

Impresionantă prin lărgimea vederii, prin dimensiunile simbolului, ea ne încântă în acelaşi timp prin suflul de poezie ce o străbate, prin subtilitatea ironiei, prin delicateţea detaliilor de psihologie. Un scriitor satiric, un romancier al civilizaţiei mecanice şi un poet al iubirii s-au întâlnit pentru a scrie aceste curioase *Oraşe înecate*.

NICOLESCO-BASSU

Pour le trentième anniversaire de sa carrière artistique, M. Nicolesco-Bassu a choisi un de ses meilleurs rôles, qui constitue une de ses plus glorieuses victoires: Don Basilio du Barbier de Séville *de Rossini. Nous l'avons applaudi hier soir, charmés de retrouver toutes les qualités d'humour, de*

fantaisie, d'expression comique, qui font de ce rôle une si complexe réussite d'art.

Nicolesco-Bassu est un grand chanteur, qui possède des qualités vocales réellement extraordinaires, mais il est en même temps un acteur de grande classe. Il aurait pu sans doute faire une excellente carrière dans n'importe quel genre théâtral. Nous nous l'imaginons facilement sur la scène du Théâtre National, jouant dans le grand répertoire classique. Il aurait sans doute fait un interprète parfait de Molière et de Shakespeare.

Il est bien rare qu'un chanteur ajoute de si belles possibilités dramatiques à ses qualités de musicien. Il est bien rare qu'un chanteur soit en même temps un acteur véritable. L'intelligence scénique de Nicolesco-Bassu, son instinct théâtral, sa diversité d'expression, sa maîtrise du geste et de la parole, sa simplicité d'attitude, la sincérité de son jeu, tout contribue à faire de ce chanteur un grand artiste.

Dans son discours d'hier soir, M. I. M. Sadoveano, le directeur de l'Opéra Roumain, a résumé en une seule phrase la signification de cette belle et illustre carrière.

„Une autorité comme la vôtre – dit-il en s'adressant à M. Nicolesco-Bassu – ne peut être conquise et surtout ne peut être maintenue que par l'ensemble harmonieux des qualités du chanteur, de l'acteur et de l'homme."

C'est grâce à cet „ensemble harmonieux" que Georges Nicolesco-Bassu a pu réaliser, au cours de ces trente années de travail, tant de victorieuses créations. Ce qui nous étonne dans sa carrière c'est la diversité de ses moyens et de ses expériences. Il a

commencé dans l'opérette, dans un temps où le théâtre lyrique n'avait pas d'autre possibilité chez nous. Mais il a passé plus tard à l'opéra, où l'attendait sa véritable destinée artistique, où il s'adapta tout de suite, sans effort, avec un naturel parfait, aux exigences supérieures du genre.

Nicolesco-Bassu, qui fut à ses débuts un simple comédien d'opérette, devient un grand interprète de Wagner. Qu'on juge de sa souplesse scénique, en faisant la comparaison entre la figure de Mephisto de l'opéra de Boïto et entre la figure de Don Basilio. Est-il possible un plus grand écart entre deux rôles et pourtant une compréhension plus intime, plus organique, de chacun de ces deux rôles?

J'évoquais hier soir tous les succès de Nicolesco-Bassu et je m'étonnais encore une fois du miracle vivant qu'est l'exemple d'un grand acteur.

Après trente années de travail, il n'a perdu ni son enthousiasme, ni sa générosité, ni la flamme de jeunesse, d'émotion et d'espérance qui font de chaque artiste un éternel enfant.

Il répondait avec simplicité aux éloges qu'on lui adressait, mais il ne nous donnait pas l'impression de se sentir fatigué par son glorieux passé. Il regardait sans doute vers l'avenir et vers les victoires futures.

MAINARDI. CARLO ZECCHI. ROBERT CASADESUS, GEORGES GEORGESCO ET LA PHILHARMONIQUE

Après avoir joué à la Philharmonique le Concerto pour violoncelle et orchestre *de Haydn,*

avec la fraîcheur et la finesse que nous avons déjà remarquée dans notre chronique précédente, M. Enrico Mainardi nous donna samedi soir un récital, qui grâce à son programme et surtout grâce aux éminentes qualités mises au service de ce programme, fut une de nos plus belles soirées de musique.

Mainardi est un musicien inspiré. Il n'a pas la technique vigoureuse d'un Piatigorsky, il n'a pas le calme classique d'un Casals, mais sa sensibilité artistique est trop vraie, trop sincère, pour ne pas nous faire facilement oublier tout ce qu'il y a parfois d'hésitant et de trouble dans son jeu. Quelle chaleur humaine dans son instrument, quelle voix passionnée, pathétique dans ce violoncelle, dont la plainte lyrique ne perd jamais je ne sais quel accent de force virile!

Inutile de remarquer à quel point cette sensibilité expansive, ce lyrisme musical convient à la sonate de Brahms, à celle de Bréval, à la Habanère *de Maurice Ravel ou au charmant* Après un rêve *de Fauré. Mais si le style de Mainardi nous inquiétait un peu, c'était pour la suite de Jean Sébastien Bach, que nous attendîmes samedi soir, avouons-le, avec une certaine crainte.*

Bach exige plus de sérénité, moins d'expansion, une sobriété qui ne doit sans doute pas aller jusqu'à la froideur, mais qui ne permet non plus cette chaleur méridionale qui fait le charme, la richesse et la spontanéité de Mainardi.

Nos craintes étaient justes en principe, mais Mainardi nous réserva la surprise d'un jeu plus sévère, de sorte que la suite de Bach garda sa

noblesse recueillie, sans que l'artiste sacrifiât son expressivité naturelle.

Un public peu nombreux – et il faut déplorer cette désertion – applaudit longuement M. Mainardi et réussit peut-être à compenser par son enthousiasme le nombre exagéré de fauteuils vides.

Assez connu à l'étranger, M. Carlo Zecchi vient pour la première fois en Roumanie. Il fit mercredi soir, à la Salle Dalles, ses débuts bucarestois, devant un public étonné de découvrir au premier moment un grand pianiste.

Après Borovsky, qui lui aussi était pour nous un inconnu, voici encore un musicien de grande classe qui se cache sous un déroutant manque de célébrité.

Les caprices de la notoriété sont des plus stupides. Comparez les salles surchargées, qu'un Braïlowsky réussit régulièrement de réunir à ses concerts, à la salle si modeste de mercredi soir. L'explication n'est pas trop difficile: Braïlowsky est une vedette, Carlo Zecchi n'en est pas une.

Et pourtant quelle richesse de couleur, quelle générosité poétique, quelle clarté sonore, quelle force et quelle subtilité dans le jeu de ce jeune pianiste italien – assez jeune pour nous éblouir pas sa liberté, par son esprit spontané, et en même temps assez vieux pour imposer à sa jeunesse une véritable maîtrise et un puissant accent de maturité réfléchie.

Bach, Scarlatti, Beethoven, Debussy, les classiques comme les modernes, trouvent dans cet artiste un interprète d'une compréhension intégrale.

Il y avait dans le Concerto italien *de J. S. Bach une limpidité cristalline, une sorte de lumière qui*

nous charmait par sa totale sûreté. Quant à la Sonate op. 31 *de Beethoven (récemment jouée, si je ne me trompe pas, par Claudio Arrau, mais en comparaison, avec quelle débilité) M. Zecchi la joua avec une vigueur de sentiment et d'expression qui font de ce morceau un exemple d'interprétation beethovénienne.*

Mais s'il faut avouer nos préférences, bien que tout le programme nous parût d'une qualité égale, nous choisissons en premier lieu les sonates de Scarlatti. Interprété par Carlo Zecchi, Scarlatti devient un miracle de fluidité, de lumière liquide, de finesse d'orfèvre.

M. Carlo Zecchi donnera mardi soir un second récital. Ceux qui aiment la musique n'ont pas le droit d'être absents à ce concert.

*

Nous connaissons depuis longtemps M. Robert Casadesus, que nous avons plusieurs fois eu l'occasion d'entendre à Paris et qui d'ailleurs ne nous visite pas pour la première fois. C'est un pianiste à la fois puissant et inspire, sa technique est sûre, sa maîtrise est solide. Il domine son instrument avec une autorité parfaite et avec une aisance vraiment française.

Mais ce n'est pas seulement comme virtuose que nous estimons M. Casadesus. Il est surtout et avant tout un interprète intelligent, un artiste sensible. Il nous révèle la plus profonde intimité de l'œuvre qu'il joue – et il sait rendre claire cette intimité. Son jeu est clair, sans être didactique. Un alliage de passion et d'intelligence, voici quel est l'art de ce pianiste! I II nous l'a prouvé avant-hier

soir encore une fois, bien que le programme ne fût pas le plus heureux possible. Le Konzertstück *de Weber nous paraît assez désuet et quant au quatrième concerto pour piano et orchestre de Saint-Saëns, pourquoi ne pas avouer que nous lui préférons bien d'autres choses du répertoire français.*

Mais il est juste de parler un peu moins de nos regrets et un peu plus de nos satisfactions. M. Robert Casadesus est un artiste de premier ordre et il mérite largement les ovations du public.

La soirée commença avec la Symphonie en ré majeur *de Haydn, dirigée par M. Georges Georgesco et exécutée par l'orchestre avec un remarquable manque d'expression et avec un ennui dont l'auditeur fut totalement contaminé. Cette symphonie est déjà par elle-même légèrement fade, mais un dirigeur moins ennuyé pouvait sans doute lui donner ce gracieux souffle mozartien qui convient si bien à Haydn et qui réussit toujours de le sauver, même dans ses pages les moins heureuses.*

Mais M. Georgesco prit une revanche estimable avec le Prélude, Choral et Fugue *de Franck-Pierné qui finissaient le programme de la soirée.*

NOTĂ DESPRE UN POET ŞI – PUŢIN – DESPRE POEZIE ÎN GENERE[1]

Am scris cândva că e foarte uşor astăzi a avea talent în poezie. Înţelegeam prin această afirmaţie, în

[1] Cicerone Theodorescu. *Cleştar.* Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II".

aparenţă paradoxală, că există un întreg arsenal de instrumente poetice care circulă cu atâta uşurinţă, încât oricine şi le poate însuşi. Sunt anumite forme de expresie, anumite tipare de versificaţie, anumite tipuri de imagine, jocuri de ritm şi efecte de rimă, care dau poeziei tinere din ultimii ani o înfăţişare surprinzător de egală, în ciuda cutezanţelor ei de stil. De altfel, trebuie să remarcăm că aceste cutezanţe nu sunt tocmai cutezanţe. Prin uz şi abuz, orice originalitate de expresie devine cuminte. Nimeni nu se mai sperie astăzi, sper, de formele sintactice „bizare", pe care le cultivă tinerii poeţi cu sentimentul de a făptui mari vitejii literare.

Era un timp când asemenea exerciţii şi solfegii de expresie abstractă provocau stupoarea cititorului cumpătat şi uneori admiraţia de principiu a criticului imprudent.

Astăzi limbajul poetic a rezolvat o sumă de mici probleme de vocabular, de sintaxă şi de prozodie, iar soluţia lor stă la îndemâna oricărui scriitor de versuri.

În sensul acesta spuneam că e uşor să ai talent. O literatură care a trăit experienţa Arghezi, experienţa Ion Barbu, experienţa Blaga, Maniu, Bacovia şi Baltazar şi care a sfârşit prin a-şi încorpora elementele lor de sensibilitate şi de expresie dispune de un material pe care poeţii de zona a doua îl pot folosi cu uşurinţă. Sunt, cu un termen juridic, „jurisprudenţele" poeziei româneşti de astăzi – şi aproape că nu este debutant care să nu le invoace în sprijinul cânteculuı său începător.

Nu ştiu dacă nu fac o indiscreţie referindu-mă la manuscrisele pe care recent le-am cercetat în

comitetul de premiere al tinerilor scriitori, dar acest examen critic a fost unul din cele mai instructive cu putinţă. Am citit acolo nu mai puţin de 106 volume de versuri în manuscris, ceea ce îmi permite să am o privire de ansamblu asupra tinerei poezii, surprinsă chiar la izvoarele ei. Ei bine, ceea ce e de mirare în această bogată recoltă lirică este calitatea ei medie interesantă. Se desprinde de acolo o anumită abilitate de a versifica, pe care majoritatea concurenţilor o posedă, versurile lor dovedind influenţe poetice asimilate şi un nivel stilistic în genere ridicat. Ciudăţeniile sintactice argheziene, care pe vremuri aveau o aşa de personală savoare, concizia eliptică a versului, care la d. Ion Barbu părea derutantă până la paradă, abundă acum în scrisul tinerilor poeţi, care le găsesc „în aer", cum se spune despre ideile şi despre vorbele de mare circulaţie. Toate acestea au devenit desigur astăzi locuri comune, dar locuri comune care nu şi-au pierdut încă nici tot misterul, nici tot prestigiul.

Printr-un proces de infiltraţie, ele au devenit elemente constitutive ale limbajului poetic. Tânărul scriitor de versuri ajunge la ele fără obstacol, fără efort personal, fără căutare. De aceea îi este aşa de uşor să aibă talent.

Nu neg că această judecată are ceva de paradox. Ca orice paradox, ea poate fi răsturnată. S-ar putea anume spune că astăzi, mai mult ca oricând, e foarte greu să ai talent – şi aceasta tocmai pentru motivele de mai sus.

Într-adevăr, dacă experienţele poetice anteri-oare (Arghezi, Barbu etc.) exercită o atât de mare presiune

asupra sensibilității lirice și asupra limbajului poetic de astăzi, condiția de manifestare a unui nou talent nu este mai aspră? Pentru a-și zări drumul său personal, pentru a discerne vocația sa distinctă, el va trebui nu numai să se caute pe sine, dar mai ales să reziste chemărilor străine. Pe cât e de ușor să accepți influențe pe care momentul literar le impune în mod firesc, pe atât de greu este să refuzi aceste influențe și să le domini.

Trebuie într-adevăr un act de proprie severitate literară, pentru ca să nu urmezi o pantă deseori foarte ademenitoare, toate atatea strălucite tipare, prin așa de glorioase formule gata făcute, ce greu este să străbată un glas care să-și spună propriile lui secrete! Și ce greu este, prin urmare, în asemenea condiții, să ai talent...

D. Cicerone Theodorescu nu este desigur un poet care să se fi sustras din primul moment și cu ușurință de la influențele lirice inevitabile ale timpului în care a început să scrie. În orice caz, volumul său *Cleștar* nu este o carte fără rădăcini livrești. El reprezintă de altfel o etapă pe care scriitorul a depășit-o – căci ni se dau aici poeme de-a-lungul unui deceniu, fără a ni se da, în același timp, poemele recente, care să reprezinte etapa actuală a evoluției sale literare.

Condițiile materiale ale poeziei sunt din nefericire de așa natură la noi, încât un poet – chiar când poartă un nume atât de prețuit ca al acestui subtil literat – nu poate să-și țină tipăriturile în pas cu mersul scrisului său.

Sunt în *Cleștar* poeme pe care le cunosc din 1927 sau 1928 și nu se poate să nu regret că, abia

după zece ani de la prima lor apariţie, suntem puşi în situaţia de a le judeca în cadrul întregitor al unui volum – încât e de văzut în ce măsură judecata noastră îl priveşte pe d. Cicerone Theodorescu de astăzi.

Că sunt vizibile influenţe în *Cleştar* nu e de mirare. Ceea ce interesează este cum sub aceste influenţe pulsează o vocaţie de poet şi cum ea izbuteşte să se elibereze din cleştele amintirilor literare, spre a se realiza pe sine, cu o putere mai mare decât a lor. Este totdeauna ceva dramatic în căutarea de sine a unui scriitor.

Unul din ciclurile volumului de faţă se numeşte *Sunete întâlnite*. Expresia are desigur alt înţeles pentru d. Cicerone Theodoresru. Dacă ne-ar lăsa însă să o răstălmăcim puţin, am spune că într-adevăr am identificat în *Cleştar* câteva „sunete întâlnite". Unde anume le-am întâlnit? În Arghezi, în Camil Petrescu, puţin în Barbu şi mai puţin în Camil Baltazar.

Argheziene sunt multe din ritmurile d-lui Cicerone Theodorescu, şi de asemeni unele expresii, unele tipice construcţii de sintaxă, precum şi următoarea strofă de accent familiar, amintindu-ne precis un moment din *Cuvinte potrivite:*

Am şi-o dragoste-ntre-aceste:
Dumneata...
Zvârle-mi, rogu-te, o veste
Porumbiel a flutura
Peste râuri, văi şi creste
Rogu-te, nu mă uita.

(p. 48)

Din d. Camil Petrescu un singur poem, dar în întregime sub influenţa sa, de la titlu la temă, şi de la temă la expresie: poemul *Punct transcendental,* scris desigur cu amintirea vie a ciclului *Transcendentalia.*

Întrucât priveşte influenţa poeziei d-lui Barbu, ea nu poate fi aşa de precis localizată. N-aş putea indica decât versuri izolate care mi-l amintesc, dar influenţa sa e mai mult implicată în maniera ermetică a poemelor, în stilul lor uneori eliptic.

Cât despre d. Camil Baltazar, o singură strofă atestă că undeva, în camera obscură unde s-a developat poezia de început a d-lui Cicerone Theodorescu, a fost şi d-sa prezent cu o amintire: este prima strofă din *Moartea Olguţei* (p. 43), patru versuri ce evocă foarte de aproape un punct din *Vecernii.* De altfel, însuşi acest din urmă poem arată din ce timp de adolescenţă literară fac parte unele din paginile volumului, căci desigur d. Cicerone Theodorescu n-ar mai scrie o elegie pentru Olguţa Deleanu, eroina din *Medelenii* d-lui Ionel Teodoreanu.

E util acest poem, căci el fixează data adevărată a cărţii, epoca în care a fost scrisă – şi astfel explică şi legitimează diversele reminiscenţe, pe care le-am observat poate cu o prea severă atenţie de registrator.

Nu este singurul lucru care „datează" în cartea d-lui Cicerone Theodorescu. Sunt în ea unele preocupări prozodice, unele virtuozităţi de rimă care astăzi, cu siguranţă, nu-l mai pot interesa în acelaşi grad. Se vede bine că ele au o valoare de exerciţiu: este o pregătire de arme, o verificare de posibilităţi.

Era un timp în care jocul rimei avea în poezia noastră modernă un interes aproape autonom. Cele mai pitoreşti îndrăzneli de versificare în această ordine s-au încercat. Cât ne încânta (şi ne încântă şi acum!) ingeniozitatea rimelor d-lui Perpessicius, deşi ştiam bine că farmecul real al poeziei sale era de ordin mult superior acestui joc:

Dintr-o sută ale lui,
De-i erau de marcă
O să-i dea schilodului
Mai ales că-i clar că:
Două mâini valide... etc.

Rima „marcă – clar că" ne surprinde prin bruscheţe, prin neaşteptată sonoritate, prin scurtă rupere de frază:

Asemenea exerciţii ingenioase de rimă d. Cicerone Theodorescu ne oferă numeroase, unele din ele dovedind în d-sa un virtuoz al versului:

În cartea-nchisă, astăzi acolo unde semn e
.....
S-a rătăcit rănită încoace... Greu pesemne
(p. 27)

De suferinţa ce-nflorea, gălbuie
.....
Vânt înserat se-apropie, a lui e
(p. 119)

Locului saltă, albă, inima
.....
Nespornic joc de curbe linii m-a
prins... etc.
(p. 139)

De unde se vede îndemânare, stăpânire a versului – dar şi o trăsătură de humor, căci, sunt convins, un poet de calitatea d-lui Theodorescu nu se lasă antrenat într-un astfel de joc verbal fără a înţelege că în ultimă esenţă el rămâne exterior poeziei.

Dacă insist asupra acestei observaţii este pentru a indica încă o dată vârsta adevărată a cărţii.

Deşi în genere expresia d-lui Cicerone Theodorescu este închisă, abstractă, ermetică, d-sa nu este totuşi un poet „făcut". Poezia sa nu este o construcţie rece, voluntară, punct al unui travaliu intelectual din care emoţia este absentă. Dimpotrivă, autorul acestui „cleştar" este un emotiv, un poet sensibil şi – dacă ne-ar ierta că o spunem – un sentimental. Dovadă însăşi acea elegie scrisă la *Moartea Olguţei*, puţin naivă ca intenţie, dar aşa de discret melancolică, aşa de suav tristă:

Ascult cartea – pasăre galbenă la subţioară –
Cântecul ei înăbuşit, prietenul meu,
Vin prin vânt şi prin zăpadă murdară
Întâmplarea asta gândind-o mereu.

De câteva ori cititorul va surprinde, în acest poet de stil dificil, edificatoare accente de simplicitate şi de emoţie directă. Este acolo un sentimental care nu mai suportă a fi mereu reprimat:

Nu am prieten nici un om,
Te-ascunzi, prietenia ta o caut;
Din crengile înaltului tău pom
Ajută-mă să tai un flaut.

(p. 10)

Sau:

Să-ţi cadă aurie pe umăru-n mătasă
Laşi umbreluţa tristă – o aripioară ruptă.
Şi-n mine e o larmă de aripi şi o luptă...
Treci, leneş, pe la poartă, ca să te văd frumoasă.
(p. 27)

Ultimul vers este graţios ca un sfârşit de madrigal.

Dar nu trebuie sa va lăsaţi înşelaţi de citatele mele. Ele prezintă un aspect secundar al poeziei d-lui Cicerone Theodorescu, aspect pe care îl cred însă semnificativ. Eu văd în autorul *Cleştarului* un poet înclinat în chip firesc spre cântec, spre baladă şi spre elegie, dar care îşi interzice, din scrupul artistic, aceste drumuri şi îşi impune o expresie mai aspră, mai reflectată, mai lipsită de abandon.

Cleştar este de aceea o lectură poetică al cărei prim acces e dificil. Cartea nu se predă de la întâia lectură. Sunt pagini – cele mai multe – care trebuie descifrate, pagini care cer „mâini dibace", cum spune poetul într-un poem ce mi se pare a fi fost scris *pro domo*. *Didactice* se numeşte acest poem şi el închide în şase versuri o mică artă poetică:

Nu sparge tu cutia vinovată
Ne-nţelegându-i sunetele.Din
Vioara, de o parte, care trece,

Ea, melodia cea adevărată.
Vibrare de adânc şi de suspin.
Răspunde numai mâinilor dibace.

Astfel prevenit, criticul se teme – din modestie – a spune că „melodia cea adevărată" a acestui volum i-a răspuns.

„Melodia cea adevărată." Fără îndoială, d. Cicerone Theodorescu spre această melodie merge. Dincolo de ezitările primelor solfegii lirice, dincolo de influenţele pe care le transpune de altfel cu o reală graţie personală, dincolo, în sfârşit, de exerciţiile sale ingenioase de tehnică prozodică, dincolo de acestea toate şi la capătul lor, d-sa realizează câteva admirabile poeme în care dă măsura resurselor sale cu totul proprii, resurse de emoţie profundă şi de expresie concisă fără a fi obscură, limpede fără a fi explicativă. Totul are în aceste poeme un echilibru, o adâncime, o puritate de material poetic şi o substanţă emoţională densă, care arată, prin contrast, ce dificil trebuie să fi fost drumul interior al acestei poezii, până ce s-a liberat de exerciţiile ei preliminare. Întreg ciclul *Mesaj* ar trebui citat pentru admirabila lui unitate de nivel artistic. În corpul volumului, acest ciclu se desparte net de celelalte patru *(Uvertură, Adolescenţă, Sunete întâlnite, Cleştar).* Nu vreau să spun că nu se găsesc momente de egală calitate şi în acestea: dar nu sunt decât momente, adică lucruri fragmentar izbutite, în timp ce poemele *Mesajului* ne impun prin valoarea lor unitară.

Cu cea mai avară selectare a textelor, m-aş simţi obligat să transcriu în întregime cel puţin trei poeme: *Veghe* (p. 77), *Grădini* (p. 91) şi *Reamintită* (p. 95). Dar cum pe de o parte această notă nu-şi poate permite să devină ea însăşi un fel de plachetă de

versuri, iar cum pe de altă parte aş socoti-o cu totul incompletă, dacă nu ar înfăţişa cetitorului cel puţin un aspect al ciclului *Mesaj* – voi opri ultima strofă din *Reamintită* şi-mi voi acorda bucuria de a vă comunica apoi întreg poemul *Veghe:*

Dar ne-ntălnim şi-acolo: Ca *umbrele pe geam*
Te răspândeşti pe mine cum pe pământ e noapte
Prezenţa ta, de-ar pune sigiliul unei fapte
În mângâierea asta, de-a-pururea s-o am.

Versul al treilea mi se pare de o extraordinară putere plastică. Nu ezit să spun că e unul din cele mai frumoase din câte ne-a dat tânăra poezie românească.

Şi, în sfârşit, iată făgăduita *Veghe*:

Odaia se cuprinde la mijloc, albă, toată
Acolo unde-ncepe şi-ndată s-a sfârşit.
Puterea ce vroise la dus nu vrea să poată
Şi-ntoarcerea o clipă a cursului oprit.

Neslobodă în moarte, tu râul în îngheţ,
Foşnirile din funduri ce până sus pătrund.
Zadarnice auzul le simte, fără preţ
E cursul mai departe, al râului, la fund.

În alb, pereţii patru, ies – stafii – din pământ
Stând umăr lângă umăr cu spatele la noi.

A ta singurătatea, închis, aş vrea s-o cânt –
Şi să mă duci în cântec, ca mărilor un sloi.

Numai o îndelungată intimitate cu arta versului, o minuţioasă cunoaştere a secretelor ei şi o severă alegere a materialului poetic poate duce la scrierea unui poem de puritatea acestuia. Cât priveşte

suflul dramatic interior al acestei poezii, el vine mai de departe şi e mai greu de explicat. Un poet adevărat nu se explică niciodată.

„NON SOLUM ARMIS"

C'est avec une grande émotion que nous avons ouvert la magnifique édition définitive des Œuvres *de Mateiu I. Caragiale, récemment publiée par les Fondations Royales. Le livre est admirable non seulement par la qualité du texte (car on sait quel fier et noble artiste fut ce prosateur), mais aussi par les conditions techniques de l'édition. C'est un chef-d'œuvre de goût, d'élégance, de mesure. Chaque détail prouve un choix parfait, un contrôle avisé. Certes, un grand amateur de livres, un grand bibliophile fut l'initiateur de la collection, dont le livre de Mateiu Caragiale n'est que le deuxième paru jusqu'à ce jour.*

Il n'est pas difficile d'apprendre quel est le nom de ce bibliophile: il suffit de regarder avec un peu d'attention le papier sur lequel le livre fut imprimé. Ce papier porte en filigrane le chiffre du Roi, accompagné d'une devise dont la simplicité n'est égalée que par sa noblesse: Non solum armis.

Il nous semble qu'aucun mot ne résume avec plus de force, ni avec plus de conviction, l'esprit dans lequel notre Souverain a toujours eu la volonté de régner.

Il a toujours affirmé Sa volonté de stimuler, d'organiser, de contrôler, d'aider la vie intellectuelle, littéraire et artistique du pays. Ses discours montrent constamment quelle place occupent dans la pensée du Roi les problèmes de la culture. Mais il ne s'agit pas seulement de Ses discours, bien que leur importance programmatique soit capitale. Il s'agit en premier lieu de Sa participation active, stimulatrice, positive au travail culturel de la nation. Il s'agit de Ses actes, de Ses exemples vivants, de Sa passion et de Son énergie d'organisateur. Les Fondations Royales, dont la complexité embrasse toutes les manifestations de la culture du pays, sont la réalisation la plus diverse et en même temps la plus homogène de la pensée royale.

Non solum armis*! Quelle noblesse, quelle fierté, et quelle délicatesse humaine dans ces trois mots.*

Non solum armis. *Ce n'est pas seulement par les armes...*

Non, ce n'est pas seulement par les armes que la Roumanie veut garder et rendre fertile son existence dans le monde. C'est surtout par l'esprit. Elle sait bien – et Son Roi le sait mieux que personne – qu'elle a un certain message de sensibilité, de poésie, de beauté à faire valoir dans l'histoire. Elle a la conscience de son être original, de son âme, qui reste assez inconnue au-delà des frontières, mais qui ne tardera pas de se faire connaître.

Ses armes n'ont jamais hésité d'agir, quand l'histoire nationale l'a exigé, mais son art, sa musique, sa poésie sauront mieux encore lui

conquérir une place dans la géographie spirituelle de l'Europe et du monde.

La Roumanie est animée d'une profonde et virile volonté de la paix: une paix qui lui donnera la possibilité d'accomplir la destinée de ses dons naturels, de ses richesses d'âme et de ses ressources créatrices.

Non solum armis.

ROBERT CASADESUS. L'OPÉRA COMIQUE DE PARIS. IMRE UNGÁR

Le récital donné samedi passé par M. Robert Casadesus confirme encore une fois les belles qualités de virtuosité et d'intelligence artistique de ce pianiste français, dont la puissance est égale à sa finesse.

Si pour le concert symphonique qui précéda de deux jours ce récital, nous fûmes obligés, dans notre chronique précédente, de regretter le choix du programme, nous eûmes samedi soir une excellente revanche de ce point de vue. M. Casadesus nous donna du Beethoven et du Chopin à la place de Weber, du Rameau et du Debussy à la place de Saint-Saëns. La différence fut sensible. Les cinq petites pièces de Rameau furent jouées avec une grâce, un éclat, une délicatesse d'orfèvre; chaque pièce devenait un gracieux petit bijou sonore. M. Casadesus a le pouvoir d'obtenir de son piano une fluidité de clavecin. Nous songions parfois à l'image

enchantée de Rameau, tel qu'il nous fut révélé pour la première fois par Wanda Landowska sur son merveilleux instrument démodé.

De Rameau à Beethoven, il y a tout un monde: M. Casadesus le traversa avec aisance. Comme il est puissant, pathétique, convaincu, pénétré par l'esprit même de la musique, quand il joue du Beethoven! Et puis avec quelle faculté de renouvellement intérieur il passe à Chopin, qu'il abandonnera plus tard pour Debussy! Les Images *furent une exécution debussyste. Leur lumière, leur frissonnante pénombre, leur souffle léger, leur lyrisme menacé, tout était inclus dans l'interprétation de M. Casadesus.*

*

C'est une grande fête pour nous de pouvoir saluer dans cette chronique les artistes de l'Opéra Comique de Paris, qui nous ont fait la joie de visiter notre Capitale et d'y donner deux représentations.

Les messagers de l'art français savent depuis longtemps quel accueil fraternel leur est réservé dans notre pays. Ils savent à quel point notre amitié pour la France est attachée à son art, à sa musique, à ses lettres. Les écrivains français qui nous ont visités ont toujours trouvé dans ce lointain pays latin un auditeur curieux, attentif, informé, plein de sympathie, plein d'enthousiasme. Quant aux troupes françaises, elles ont été toujours applaudies par un public expansif, généreux, toujours prêt à comprendre.

Nous n'avons pas encore oublié la visite que les comédiens du Théâtre Français nous firent l'année passée et les deux admirables spectacles

qu'ils donnèrent sur la scène de notre Théâtre National.

Il nous est agréable de rappeler aujourd'hui ce souvenir et de considérer la visite récente des artistes de l'Opéra Comique non pas comme un événement accidentel et isolé, mais comme une nouvelle preuve de l'amitié franco-roumaine, une nouvelle preuve du contact artistique qui a toujours lié Paris et Bucarest.

C'est l'Opéra Roumain bien entendu qui eut le plaisir de recevoir sur sa scène les artistes de l'Opéra Comique. Ils chantèrent mercredi soir Manon *et hier soir* Carmen, *sous la direction de M. Gustave Cloëz, dirigeur à la fois souple et autoritaire, maîtrisant avec une réelle sûreté l'orchestre, les chanteurs et les chœurs.*

L'ensemble de la troupe fit preuve de ce style supérieur qui caractérise l'Opéra Comique. Un esprit de discipline artistique, de collaboration intime, de cohésion parfaite anima les deux représentations. Il serait juste de mentionner le nom de chaque artiste, mais il est obligatoire de remarquer spécialement les trois protagonistes de la troupe, Mme Bernadette[1] *Delprat et MM. Louis Musy et Roger Bourdin.*

Nous avons rarement entendu un Lescaut ou un Escamillo chantés avec une telle ampleur vocale et avec une si belle aisance scénique. Excellents chanteurs et excellents acteurs, les artistes de l'Opéra Comique nous ont donné deux belles soirées de musique.

*

Nous avouons que du dernier concert symphonique nous n'avons entendu que le Concerto

[1] În text „Bernardine".

pour piano et orchestre *de Chopin joué par M. Imre Ungár, le dernier soliste de la Philharmonique.*

Nous n'avons eu ni la curiosité, ni la patience d'entendre Le Carnaval romain *de Berlioz, qui commençait le programme, ni la quatrième symphonie de Glazounov qui la finissait. Le dirigeur de la soirée fut M. Egizio Massini et il nous paraissait qu'un tel programme ne lui convenait pas du tout. Peut-être nous avons eu tort, mais nous préférons d'avouer en toute sincérité cette désertion. Que le lecteur nous la pardonne.*

Quant à M. Ungár, nous l'avons entendu avec sympathie, bien que sa décision de jouer un concerto de Chopin, qui fut déjà exécuté cette saison d'abord par Braïlowsky et plus tard par Arthur Rubinstein, fût un peu risquée. M. Ungár avait trop de beaux souvenirs à nous faire oublier.

Certes il ne le réussit pas, car il est difficile d'oublier Roubinstein, mais il joua quand même avec une sincérité et parfois avec une grâce mélancolique remarquable.

Nous ne pouvons juger un artiste d'après une seule pièce exécutée, mais l'impression première est que M. Ungár manque de force et de conviction. Par contre, sa délicatesse de touche, sa sensibilité – surtout dans les mouvements lents – ne font pas de doute.

Mais nous aurons l'occasion de revenir sur M. Imre Ungár, car il donnera demain un récital à l'Athénée Roumain et la diversité du programme nous donnera la possibilité de mieux juger.

*

Nous ne voulons pas terminer cette chronique sans vous confier deux regrets.

D'abord le regret de n'avoir pu vous parler du second récital Zecchi. Nous vous avons largement parlé dans notre chronique précédente de la révélation musicale que nous réserva le premier concert de ce pianiste italien. Mais si M. Zecchi fut une révélation et une surprise, nous ne pouvons pas dire la même chose de son impresario, que nous avons l'honneur de connaître depuis plus longtemps. C'est un monsieur dont la politesse est intermittente. Il a l'impression que le service de presse est une charge dont il peut disposer à sa volonté. Voilà une question que nous soumettrons un jour à la société des critiques.

Notre second regret est d'avoir été empêchés d'assister mercredi soir au concert de musique classique organisé par M. N. Radulesco à la Salle Dalles. Il y avait au programme ce délicieux concerto milanais de Mozart, donné chez nous en première audition – ce qui montre assez bien la pauvreté de notre répertoire musical.

M. I. CARAGIALE: *OPERE*

Nu fără un sentiment de orgoliu vom pune acest strălucit volum în biblioteca noastră. O carte mai nobilă e greu de închipuit. Tipăritura aceasta face cinste culturii româneşti. Ea poate înfrunta fară teamă orice comparaţie cu orice izbândă grafică europeană.

E poate un punct de vedere străin de obiectivele propriu-zise ale unei cronici literare, dar

condiţiile în care ni se prezintă această carte constituie prin ele însele un însemnat fapt de artă. Cetitorul care de atâtea ori a fost silit să deplângă grosolănia tipăriturilor noastre, prostul-gust al coperţilor, oribila calitate a hârtiei, cerneala care pătează, litera de tipar lipsită de fineţe, erorile de corectură ce masacrează textul imprimat – va primi cu emoţie această carte. Iar criticul literar, înainte de a păşi la cercetarea cuprinsului, îşi va acorda un minut de sărbătoare, tăind filele acestei admirabile cărţi, în care fiece detaliu este o mică victorie de gust, de fineţe şi de mândră simplicitate.

Ediţia definitivă a operelor lui Mateiu Caragiale apare sub îngrijirea d-lui Perpessicius.

D-sa pare destinat unui astfel de oficiu – care este cu mult mai dificil şi mai delicat decât s-ar crede, socotind după discreţia acestui gen de muncă.

A „îngriji" o ediţie este o operaţie ce seamănă în anumit sens cu „a pune în scenă" un spectacol. Regizorul rămâne nevăzut, dar ochiul său a verificat fiecare piesă a ansamblului, a imprimat linia generală a interpretării, a degajat înţelesul textului şi a organizat realizarea lui plastică.

Acelaşi lucru îl face criticul, luând asupră-şi editarea unui text străin, pe care, înainte de a-l da tiparului, se va sili să-i pătrundă până în cele mai intime secrete ale sale, până acolo unde se pot surprinde cele mai ascunse resorturi ale creaţiei, cele mai nesigure ezitări ale procesului creator.

Nu numai faptul că în trecut d. Perpessicius a mai avut devotamentul literar de a se ocupa cu editarea unor

scriitori dispăruţi ne face să vedem în d-sa un predestinat al acestei delicate îndeletniciri – nu numai faptul, ci cunoaşterea mai de aproape a întregii sale activităţi. Critic, bibliograf, bibliofil, istoric literar şi poet, d. Perpessicius întruneşte toate calităţile necesare acestei munci, şi pe cele de pătrundere critică, şi pe cele de pietate sau fervoare literară, dar şi pe cele de riguroasă informaţie.

Ediţia operelor lui Mateiu Caragiale este un model al genului. Ea ne dovedeşte încă o dată că a lucra cu un manuscris străin este o artă, nu o simplă muncă materială.

Severitatea pe care d. Perpessicius şi-a impus-o întru stabilirea formei defintive a textelor ce i-au fost date pe seamă; excelenta alegere a paginilor inedite; confruntarea plină de semnificaţie a diverselor redactări ce comportă acelaşi fragment de proză; preciziunea notelor şi referinţelor; minuţiozitatea tabloului de variante; bogăţia bibliografiei – cu un cuvânt, întreg aparatul documentar al ediţiei constituie un exemplu de organizare tehnică, luminată de o profundă viziune critică.

Cât e de profundă această viziune se va înţelege mai ales din lectura prefeţei, plină de atâtea fericite formule şi sugestii, ce deschid noi perspective în înţelegere lui Mateiu Caragiale şi a operei sale.

Mi se pare de exemplu extrem de sugestivă (dar nu numai sugestivă, ci substanţială şi revelând un nou adevăr de interpretare) unghiul Odobescu – Barbey d'Aurevilly, în care d. Perpessicius închide ascendenţa literară a operei.

„Barbey d'Aurevilly, a cărui anagramă aproximativă, desigur, îmi place s-o citesc în ziare, în numele lui Aubrey de Vere..."

Nu ştiu cât e de aproximativă această anagramă (nouă ne pare foarte plauzibilă), dar desigur numai un poet putea să o surprindă, şi o dată cu ea una din cheile cele mai subtile ale artei lui Mateiu Caragiale.

Nu este aceasta singura formulă revelatoare pe care ne-o dăruieşte prefaţa d-lui Perpessicius. Când d-sa ne vorbeşte despre „viziunea levantină a istoriei noastre", rezumă concis un întreg aspect al *Crailor de Curtea-Veche.* Când în figura lui Gore Pirgu descifrează un nou „Dinu Păturică al veacului al XX-lea", îi fixează în acelaşi timp operei lui Mateiu Caragiale unul din punctele sale de confluenţă în istoria romanului românesc.

Alăturată foiletonului publicat în iunie 1929 în ziarul *Cuvântul* şi retipărită apoi în fruntea celui de al treilea volum al *Menţiunilor critice*, această prefaţă formează o introducere pe cât de generoasă, pe atât de clarvăzătoare la lectura lui Mateiu I. Caragiale.

E timpul să-i atrag atenţia cetitorului meu că articolul de faţă nu este propriu-zis dedicat lui Mateiu Caragiale, ci ediţiei noi, care ni se înfăţişează. Ne interesează în cronica prezentă nu să discutăm opera în sine – ceea ce am mai făcut în trecut şi avem nădejdea că vom mai face în viitor – ci să observăm în ce măsură ediţia aceasta serveşte cunoaşterii operei şi în ce măsură ea ne aduce noi elemente întru înţelegerea ei şi a scriitorului.

Fără îndoială, o recitire a lui *Remember* sau a *Crailor de Curtea-Veche,* la o distanţă de atâţia ani, este binevenită şi poate da naştere la o sumă de reflexii interesante. Dar nu am, în ce mă priveşte,

intenţia de a vorbi nici despre concluziile acestei experienţe. De la articolul pe care îl publicam încă În 1929 despre *Craii de Curtea-Veche,* până la recitirea de azi, anii au fost destul de numeroşi pentru a permite ca această întoarcere să fie făcută cu o nouă curiozitate şi poate sub o nouă lumină.

Dar ar fi abuziv, disproporţionat şi lipsit de modestie să încercăm a face să intre în spaţiul unei cronici săptămânale cercetarea întregii opere a lui Mateiu Caragiale. Un capitol din lucrarea despre romanul românesc îi este – se înţelege – rezervat, şi acolo voi putea relua cu mai multă lărgime subiectul.

Pentru moment, să spunem doar cât ni se par de preţioase ca document fragmentele inedite pe care d. Perpessicius ni le dă în *Anexe* – cât de caracteristice bunăoară sunt schiţele *Negru şi aur* şi *Isnoave vechi,* cele două solfegii de proză premergătoare scrierii *Crailor.* Aici proza somptuoasă a lui Mateiu I. Caragiale este desfăcută în elementele ei prime. Putem urmări moment cu moment lupta cu expresia, căutarea cuvântului, stabilirea nuanţei – aşa cum probabil pe o paletă de pictor am putea urmări jocul valorilor prime, până la găsirea nuanţei ce ne trece definitiv pe pânză. Ceea ce d. Perpessicius numeşte plastic „procesul de plivire" este în aceste pagini tulburător de viu. Suntem introduşi în regiunea cea mai tainică a jocului creator. Vom şti, cetind aceste pagini, unde anume mâna scriitorului a ezitat, unde cuvântul a fost insuficient, unde urechea a cerut un nou sunet. Cunoaşteţi în literatură ceva mai dramatic decât o pagină de manuscris? Ea păstrează intact ritmul gândului.

Aceeaşi valoare documentară o au „notiţele" pentru *Craii de Curtea- Veche,* numeroasele variante ale unui fragment din acelaşi roman (p. 254-255), precum şi cele trei versiuni ale primei pagini din *Soborul ţaţelor* – primă pagină rămasă din nefericire fără urmare.

Toate aceste texte luminează complexul travaliu stilistic al lui Mateiu Caragiale, în care desigur criticul nu greşeşte văzând „un tip din categoria flaubertiană a scrisului".

Din cele trei articole de ziar retipărite (şi datând respectiv din 1913, 1919 şi 1931), singurul interesant – dar altfel interesant decât scrisul obişnuit al lui Mateiu Caragiale – este cel intitulat *O înscriere bizară.* Se poate bănui din acest articol un condei de veritabil ziarist, animat de un spirit polemic puternic şi de o ironie ce uneşte fineţea cu sarcasmul. Deşi tema articolului este cu desăvârşire fără interes actual, lectura lui este de la început până la sfârşit însufleţită.

De cu totul alt timbru sunt articolele mai recente, *În chestia unei aberaţii* (1930) şi *O contribuţie heraldică* – primul păstrând accente polemice, ascunse sub o severă încruntare, iar al doilea scris cu o impresionantă preciziune formală de specialist.

Se înţelege însă că, dintre textele inedite sau dintre cele care pot fi considerate inedite, interesul cel mai viu – din punct de vedere şi documentar, şi literar – îl prezintă „paginile din jurnal". Să regretăm că alegerea d-lui Perpessicius a fost prea strictă – şi că din cele 14 agende postume ne-a comunicat o parte atât de mică, dar nu e nici o îndoială că raţiuni foarte

serioase au determinat această discreţie, pe care o regretăm, dar o înţelegem.

O regretăm cu atât mai mult, cu cât din puţinele pagini ce ni se oferă, se poate descifra o apariţie dintre cele mai pitoreşti, prin psihologia, prin prejudecăţile, prin poezia bizară, dar şi uneori barocă a omului. Poate că tocmai în acest pitoresc personal al lui Mateiu Caragiale ca om se află şi impedimentele unei publicări integrale a jurnalului şi carnetelor sale. Dispoziţia sa e prea recentă pentru ca, fără impietate (fie şi o impietate afectuoasă, uşor ironică, dar atotînţelegătoare), să putem face lumină completă într-o viaţă plină de atâtea bizarerii şi naivităţi.

Mateiu Caragiale a fost şi în viaţă o siluetă puţin misterioasă a lumii noastre literare. Câtă legendă şi cât cabotinaj, câtă poezie şi cât orgoliu copilăresc intra în compoziţia figurii lui, care se complăcea atât de mult în a fi bizară, puţin fantastică şi puţin stranie, e greu de spus.

În orice caz, d. Perpessicius are dreptate să afirme că „viaţa lui Mateiu Caragiale nu este cu nimic mai prejos decât aceea a eroilor zămisliţi de imaginaţia lui".

Spre această viaţă – „cea mai preţioasă din operele sale veşnice" – jurnalul, atât cât ne este destăinuit, deschide o tulburătoare fereastră.

UN EMPLOI „SUBALTERNE"

On sait que l'écrivain français Victor Serge, qui vient de publier un terrible réquisitoire antistalinien

dans son livre récent De Lénine à Staline, *n'est pas spécialement aimé par les partisans orthodoxes des Soviets. Comme tout écrivain qui ose analyser d'un œil critique la vérité sociale et politique du régime, il doit supporter la vengeance de ce régime. C'est ce qui arriva à André Gide, coupable d'avoir regardé de trop près le paradis stalinien. C'est ce qui arriva à Thomas Mann, coupable d'avoir regardé de trop près le paradis hitlérien. Les dictatures se ressemblent au moins par leur crainte de la vérité.*

Rien donc de surprenant dans la campagne violente qu'on mène dans toute la presse communiste contre M. Victor Serge. Toutes les insultes, toutes les incriminations sont explicables. Mais il y a parmi ces insultes, une qui – sans être la plus violente – me paraît la plus significative. Elle a été lancée par un journaliste français, partisan de Staline, et elle nous fait l'impression de résumer admirablement toute une mentalité.

„Victor Serge – écrit le journaliste dont il s'agit – ne fut jamais employé par Lénine que dans des emplois subalternes, travaux de secrétariat, littérature."

Quel involontaire aveu ou bien quel cynique mépris dans ces paroles! La littérature, un „emploi subalterne"! C'est tout ce que la politique et les politiciens pensent de l'art, de la pensée et de la culture. C'est tout ce qu'ils daignent accorder aux écrivains, aux artistes et aux penseurs.

La dictature n'a pas d'autre échelle de valeurs. Elle connaît sa puissance et elle en use, sans aucun frein, sans aucun contrôle. Elle sait bien que tout écrivain peut être, en vertu de sa liberté intérieure, un

témoin. Les dictateurs n'aiment pas les témoins. Ils n'aiment que les employés.

La littérature n'est rien si elle n'est pas libre. Mais une littérature libre c'est un instrument dangereux. C'est une fenêtre vers la vérité. C'est une permanente menace de critique. Les mœurs d'un régime n'ont pas de miroir plus clair que le miroir de la littérature. Un journaliste peut être désarmé par la censure, quand son activité est trop polémique et trop directe. Mais que faire d'un romancier, dont la critique, pour être impersonnelle, n'est pas moins aiguë?

Que faire? La réponse n'est pas trop difficile. On fait semblant de mépriser son talent, d'ignorer son rôle, de ridiculiser sa tâche. Brûler les livres, bannir les poètes, emprisonner tout écrivain qui ne consent pas d'asservir sa plume – voilà des procédés énergiques, mais insuffisants. Il s'agit avant tout de discréditer profondément, totalement, sans appel, sans exception, toute activité spirituelle, toute fonction de l'intelligence, toute manifestation de l'esprit critique. Il s'agit de convaincre tout le monde que réellement la littérature n'est qu'un „emploi subalterne".

Telle est la condition de l'intellectuel qui adhère à la politique, à la dictature, au despotisme d'un parti. Il doit renoncer à son individualité, aux lois de sa propre conscience, à la lucidité, et devenir un partisan, un subalterne.

Aucun mot n'exprime mieux la condition inférieure, humiliante que les régimes „forts" réservent à l'esprit. Avec une sincérité brutale, avec une indifférence cynique, la dictature avoue son mépris pour toute valeur humaine qui la dépasse.

IMRE UNGÁR. ALFRED CORTOT. IGNAZ FRIEDMAN

Rien de plus émouvant que l'apparition de ce jeune pianiste hongrois – M. Imre Ungár – au regard absent, aux yeux sans lumière, au visage enfantin, malgré son sourire timide d'aveugle. On l'applaudit avec un sentiment de crainte. On n'ose pas s'avouer à soi-même la compassion humaine qu'on ressent à le voir désarmé devant l'immense piano de concert. On ne l'ose pas, car on sait qu'il s'agit d'un véritable artiste, qui nous obligera tout à l'heure de l'applaudir pour son jeu, pour sa délicate sensibilité artistique, non pas pour le consoler de son malheur.

Imre Ungár joue avec une certaine explication, avec une certaine hésitation enfantine – et je ne pourrais dire quel sentiment grave ressort de cette manière un peu hésitante. On a l'impression qu'il lutte avec l'obscurité; on a le sentiment que tout son jeu n'est qu'un effort vers la lumière.

Il joua deux préludes et deux fugues de Bach, sans cette précision mathématique qui convient au grand maître, et peut-être avec un peu trop de lenteur. Mais il fut admirable de fraîcheur, d'émotion, d'ingéniosité grave dans la sonate de Mozart. „Mozart ou la mélancolie des anges" écrivait dans un de ses livres un jeune essayiste roumain. Je n'ai jamais mieux compris la beauté de cette expression qu'en regardant Imre Ungár pendant qu'il jouait du Mozart. Une lumière intérieure animait légère, souriante, consolatrice, son regard éteint, ses yeux fermés. Et quelle délicatesse de toucher, quelle

*jeunesse de sentiment! Si M. Imre Ungár a moins de force pour Beethoven, et surtout pour une pièce de la complexité de l'*Appassionata *– avec quelle délicieuse finesse sait-il interpréter Chopin! Toute la seconde partie de son récital de dimanche matin était dédiée à Chopin et ce fut la plus belle partie du concert.*

*

La soirée de jeudi fut entièrement dominée par la présence de M. Alfred Cortot. Compositeur et dirigeur dans la première pièce du programme, soliste dans les deux autres, il imprima à ce dernier concert symphonique une marque artistique exceptionnelle.

Le public de Bucarest n'avait pas encore eu l'occasion de connaître le grand pianiste français comme dirigeur, et je crains que les disques imprimés par l'orchestre du Conservatoire de Paris sous sa direction soient insuffisamment diffusés chez nous. On trouve surtout parmi ces disques un Concerto brandebourgeois de J. S. Bach, de la meilleure des nuances – tout y est. Si j'en parle, c'est que le concerto de Couperin, que M. Alfred Cortot dirigea jeudi soir à la Philharmonique, se trouve assez près comme style, comme expression générale, comme interprétation de cet inoubliable disque.

Certes, c'est une entreprise hardie que d'orchestrer la musique de Couperin. Passer de la voix délicate et frêle du clavecin aux amples voix de l'orchestre, existe-t-il un passage plus dangereux? Il s'agit d'une part de trouver l'équivalent symphonique de cette musique d'intérieur, il s'agit d'autre part de garder intact te style de l'œuvre.

M. Cortot triomphe de cette difficile expérience et la version symphonique qu'il nous offre est d'une intelligence et d'une grâce dignes du vieux maître français.

Si quand même l'exécution nous parut un petit peu lourde, ce fut sans doute à cause de l'orchestre, dont les cordes – et nous l'avons souvent dit – sont trop rudes pour les exigences de la musique de chambre. Je songeais jeudi soir à la petite merveille que l'orchestre de Walter Straram aurait pu faire de ce concerto! Mais ne compliquons pas notre jugement avec des souvenirs inopportuns...

Pour le reste du programme, M. Cortot, cédant la baguette à M. Georges Georgesco, retrouva son instrument habituel, le piano, et il joua d'abord le Concerto en fa mineur pour piano et orchestre *de Chopin.*

Avons-nous assez entendu pendant cette saison les deux grands concertos de Chopin? Braïlowsky, Arthur Rubinstein et, pas plus tard qu'hier soir, Ignaz Friedman – pour ne pas compter les solistes moins illustres – nous les ont donnés, l'un ou l'autre. Pourtant, quel est le miracle de Cortot, quel est son mystère? Sa technique n'est pas rigoureuse, sa précision n'est pas absolue, mais son sens musical est unique II nous est un peu pénible de parler de sa poésie, car on en a tant parlé, mais que faire si le jeu de Cortot nous oblige à employer ce mot irremplaçable, dès qu'il s'agit de lui. Poète dans les moindres détails, et surtout poète dans la ligne générale de l'œuvre. Une émotion d'une suavité sans exemple anime l'œuvre entière. Cortot n'insiste pas sur le côté „trouble" de Chopin. Au contraire, il nous

semble qu'il le joue avec sobriété, avec une grande discrétion d'âme, sans aucun élan extérieur, mais avec une intensité intime, avec une tristesse retenue qui nous émeut par sa sincérité, mais aussi par sa noblesse.

Le programme finissait avec l'admirable Symphonie cévenole *de Vincent d'Indy, sur les motifs d'un chant montagnard français. La partie du piano y est assez modeste et c'est le signe d'un grand artiste que d'avoir choisi une œuvre qui fournit si peu de matière au virtuose, mais probablement une grande satisfaction au musicien*

L'orchestre fut excellent et M. Georgesco eut, en dirigeant la symphonie de Vincent d'Indy , un juste succès personnel.

*

Nous ne savons pas si M. Ignaz Friedman joua pour la première fois dans notre capitale. De toute façon, c'est pour la première fois que nous l'avons entendu hier soir à l'Athénée Roumain, où il exécuta – accompagné par l'Orchestre Radio sous la direction de M. lonel Perlea – trois grands concertos pour piano et orchestre: Chopin, Tchaïkovsky, Liszt.

Comme on le voit, ce fut un programme de virtuose – et c'est réellement en virtuose que M Friedman le joua. Étonnante technique, remarquable force, un souffle égal et puissant, un son d'une clarté cristalline – voici quelles sont les qualités de ce pianiste. Le Concerto en mi mineur *de Chopin fut joué avec une étincelante fougue — mais la Romance ne manquait pas de cette lumière intime, de cette douce lumière musicale qui l'anime quand c'est un Rubmstein ou un Cortot qui la joue?*

Voici une question que nous nous posons avec une sincère timidité. Car, ceci est incontestable, M Friedman est un grand pianiste et nous aurons sans doute l'occasion de le mieux comprendre la semaine prochaine, après son récital.

ION PILLAT: *CAIETUL VERDE*

Personalitatea literară a d-lui Ion Pillat este de multă vreme definită. Cărţile pe care continuă să le publice, cu o stimabilă pasiune pentru poezie, nu fac altceva decât să mărească în chip material o operă ce rămâne mereu identică cu sine. Elementele poeziei sale, inspiraţia sa lirică, vocabularul, atmosfera, temele favorite, nimic nu se modifică în activitatea literară a d-lui Pillat. În ciuda anilor ce trec, în ciuda volumelor ce se înmulţesc, d-sa rămâne egal cu ceea ce a fost din primul ceas al intrării sale sub poarta poeziei.

Versurile sale sunt fără dată. Scrise în 1917, în 1927 sau în 1937, ele au o calitate perfectă de ton, de simţire şi de expresie.

Ce mari distanţe a parcurs de la debut până astăzi poezia unui Adrian Maniu! Ce abrupte schimbări în lirica unui Tudor Arghezi! Câte etape în opera lui Lucian Blaga!

Cariera literară a d-lui Pillat nu are etape. Ea este desfăşurarea omogenă a unui spirit care nu a trăit drama de a se căuta. Nici o răscruce, nici o despărţire de drumuri, nici un moment de cumpănă nu turbură operele sale complete. Un fel de conformism liric face marea lor unitate.

Caietul verde nu ne va învăţa, prin urmare, nimic nou despre autorul său. Nu numai pentru că o bună parte din poemele publicate aici le cunoaştem dinainte – ci mai ales pentru că ceea ce ne este cunoscut e spiritul lor.

Locul d-lui Pillat în lirica românească este foarte precis configurat. D-sa este un poet de sensibilitate sămănătoristă, crescut la şcoala poeziei franceze. E poetul satului, al peisagiului natal, al amintirilor din copilărie, al melancoliei patriarhale. E un poet descriptiv, care îşi găseşte în pastel genul predestinat. Într-o istorie a poeziei româneşti s-ar vedea că d-sa se află pe linia Vasile Alecsandri. Mă grăbesc să spun că această filiaţiune nu are nimic ironic în intenţia mea şi nimic peiorativ în sine. Alecsandri reprezintă un mod de simţire, nu un stil. Se înţelege că de la pastelul lui Alecsandri până la pastelul d-lui Ion Pillat sunt trepte de artă care au fost urcate. Nu mai puţin, ele fac parte – dincolo de timp – din aceeaşi familie lirică.

Cât priveşte intimitatea d-lui Pillat cu poezia franceză – şi, ca să fim precişi, cu un anumit district al acestei poezii – ea se observă nu numai din numeroasele traduceri pe care ni le-a dat (uneori magistral realizate), dar mai ales din propria sa operă, în care se pot distinge atâtea ecouri ce vin de departe.

D. Pillat e un artist al versului. Nu am aşteptat experienţa cam arbitrară a „poemelor într-un vers", pentru ca să ştim acest lucru. Eleganţa formală a poeziei sale, simplicitatea ei, înclinarea spre miniatural, graţia detaliilor – iată atâtea virtuţi artistice pe care poezia franceză i le-a trecut d-lui

Pillat, grefându-le printr-un aliaj – nu lipsit de farmec – pe o sensibilitate de poet tradiţionalist.

De aceea poate ne vine aşa de greu să primim profesia de credinţă „scită" pe care d-sa o face într-una din bucăţile caietului prezent:

Aud prin vreme scârţăit de care,
Galop adânc vuind spre răsărit
Şi inima îmi bate tot mai tare
Chemându-mă cu sângele meu scit.

(*Scitul*, p. 46)

A fost din primul moment una din cochetăriile grupării „Gândirea", aceea de a pune în sensibilitatea românească accentul pe elementele nelatine (ceea ce pe vremuri s-a numit „revolta fondului nostru nelatin" – formulă dusă astăzi mai departe din literatură în politică). Bănuiesc că numai din disciplină de grup, d. Pillat îşi descoperă un „*sânge de scit*" – când totul în poezia sa îl leagă de gloriosul câştigător al concursului de la Montpellier, care a cântat cu atâta inimă „*latina gintă*".

Dar să nu abuzăm de strofa de ordin programatic pe care am citat-o mai sus. Ea nu va schimba întru nimic imaginea de totdeauna a poeziei d-lui Pillat – poezie de uşoară tristeţe, de regrete mici, de nostalgii potolite. Acesta e lotul d-sale liric şi în marginile lui izbuteşte adesea să ne dea graţioase momente de emoţie.

E un destin modest de poet, pe care nu-l va despica nici un mare fulger, nu-l va străbate nici un mare strigăt, şi care se va realiza pe sine în mici poeme frumoase, când izbutesc să fie cu totul simple şi nemanierate, cum este de exemplu următorul:

Când am intrat târziu în casă, totul
Păstrase clipa ultimei vederi,

Pe canapea rochiţa rămăsese
Sculptând molatec trupul tău de ieri.

Deschisă cartea. Nici o mână nouă
Nu întorsese pagina de-atunci.
Pe ornicul oprit aceeaşi oră.
Prin storul tras aceleaşi raze lungi.

Pe masă încă stăruiau alături
Tacâm de-argint şi cupă de cleştar,
Doar perele păreau acum de piatră,
Doar strugurii stăteau de chihlimbar.

De porţelan albastru pudriera
Tot mai ningea parfumul tău pe scrin,
Am tresărit că n-a uitat mănuşa,
Nici braţul gol, nici degetul tău fin.

Tu singură lipseai. Ascunsă unde?
Când totul după ani e neclintit.
Ori poate colo-n umbrele oglinzii
Obrazul tău, plăpândul, mi-a zâmbit.

Am citat în întregime acest poem (*Odaia ei*, p. 35), pentru că el mi se pare caracteristic. Graţios, de o plutitoare melancolie, el arată în d. Pillat un poet intimist, un poet al banalului, al vieţii de fiecare zi. Limitele unei asemenea sensibilităţi lirice nu sunt desigur prea largi şi poate că un anumit grad de mediocritate este implicat.

Aceasta poate fi şi lauda, şi rezerva noastră.

Nu am intenţia să cercetez *Caietul verde* piesă cu piesă. Toate temele familiare d-lui Pillat se găsesc în acest volum. Nimic nu lipseşte.

Desigur, rolul precumpănitor revine pastelului. Fie că evocă imagini dintr-o Heladă clasică (într-un gust puţin didactic, ce ne aminteşte Helada de manual versificat a d-lui N. Davidescu), fie că laudă peisajul rural, pe care de atâtea ori l-a cântat, sau pe cel marin al Balcicului, mai recent descoperit – poemul său are o structură de pastel. Tonul e descriptiv până la prozaism:

Rămâne muntele pustiu şi singur.
Făgetul e de aur, numai brazi
Stau pururi verzi pe cerul mai albastru

În codru ghionoaia bate toaca
Grăbit şi toaca schitului răspunde.

(p. 101)

Înregistrarea e directă, fără emoţie, puţin prea cenuşie, prea fidelă. Notaţia e lipsită de acea forţă plastică presupusă în pastel.

Nu lipseşte – se înţelege – din *Caietul verde* nici tema copilăriei, aşa de scumpă d-lui Pillat şi în genere aşa de scumpă scriitorului tradiţionalist:

Să scânteie zăpada aprinsă stea cu stea
Şi zurgălăi de sănii să sune cum suna
În ţara mea pe vremuri copilăria mea.

(p. 70)

Nu lipseşte nici mica glumă satirică la adresa oraşului şi a deşertăciunilor lui, precum nici – prin contrast – lauda solemnă a câmpiei şi a satului.

A înnoptat: oraşul şi-aprinde cafeneaua
Aici la câmp sting lampa să se apropie steaua...

(p. 96)

Vedeţi, totul se regăseşte în acest ultim caiet, care reia vechile teme, vechile motive, şi le mai cântă o dată, aşa cum le-a cântat de atâtea ori, cu aceeaşi

cuminte şi aşezată simţire de sămănătorist trecut prin Francis Jammes. Totul se regăseşte, până şi amintirea – pe alocuri foarte precisă, foarte uşor de identificat – a bătrânului Jammes, notorie pasiune literară a d-lui Ion Pillat.

Cine cunoaşte *Le deuil des primevères* va regăsi în cele patru elegii ale poetului român atmosfera de neuitat a elegiilor celui francez. Cu mai multă atenţie, va tresări citind din d. Pillat:

Şi mă gândesc departe, la tine, la copii,
La moartea tuturora ce vine când nu ştii,
La viaţa care curge cu murmure de apă.

(p. 97)

va tresări, căci aceste trei versuri îi vor aduce aminte, prin accent, prin ritm, prin expresie, de neuitatul sfârşit al primei elegii de Francis Jammes, în miraculoasa traducere a lui Perpessicius:

Eu mă gândesc la tine, la golul pur al bolţii,
la apa nesfârşită, la focurile nopţii,
la roua ce, pe viţă, lucind îşi doarme somnul,
eu mă gândesc la tine, la mine şi la Domnul.

Dar ecouri regăsite, teme repetate, accente care revin nu ne vor împiedica să privim totuşi *Caietul verde* drept un popas de poezie în orarul nostru încărcat de lecturi.

UNE EXPOSITION DE POÉSIE

On vient d'inaugurer à la Salle Mozart une exposition assez inattendue: une exposition de poésie.

C'est une idée qui ne manque ni d'ingéniosité, ni de courage. La poésie est d'habitude plus timide et en même temps plus orgueilleuse. Elle ne se livre pas avec tant de facilité. Elle aime les obstacles, le mystère, la solitude. Elle aime se laisser découvrir, mais elle ne se découvre pas. Elle attend le lecteur, mais elle ne le provoque pas. Sa destinée est une destinée de fière solitude.

Pourtant, si surprenante qu'elle soit, l'exposition dont le vernissage eut lieu dimanche matin nous est sympathique par la jeunesse, l'enthousiasme et la ferveur littéraire dont elle fait preuve.

Il est émouvant que, dans ce premier mois d'un printemps ensoleillé, la voix de la poésie se fasse entendre.

Mon âme m'a dit: Ce que l'hiver a pris
Ne sais-tu pas qu'un printemps le ramène?
De la mer bientôt vers la triste plaine
Un soleil plus chaud va surgir,
Mars fini, Avril va venir
Et l'éternel amour sur nos fronts renaîtra.

Je me répétais ces quelques vers d'André Gide en sortant de la Salle Mozart, après avoir visité l'exposition de la jeune poésie – je me les répétais, heureux de comprendre encore une fois le secret lien qui unit le miracle de la poésie et le miracle du printemps.

Mars et avril sont les mois de la poésie, novembre et décembre les mois du roman. Le calendrier des éditeurs a établi cet ordre symbolique. Ce n'est qu'au printemps que paraissent les livres de

poésie. Est-ce par un simple hasard que les Fondations Royales ont choisi la date de 1er mars pour décerner ses prix annuels destinés aux jeunes poètes? Certes, non. Il y a dans cette „coïncidence" le sentiment d'une solidarité entre la jeunesse de la terre et la jeunesse de l'esprit. Nous ne sommes pas assez vieux pour nous défendre de voir, dans la renaissance végétale et animale du printemps, une renaissance de la poésie, un appel de la poésie.

Plus de vingt poètes – en majorité de jeunes poètes, de très jeunes poètes – exposent à la Salle Mozart des poèmes manuscrits, choisis parmi leurs meilleures pièces. Le caractère de l'exposition est anthologique. Il est supposé que la présence d'un écrivain dans le catalogue de cette exposition implique un jugement de valeur. Pourtant, je ne crois pas que le choix soit des plus rigoureux. Mais comme je n'ai pas l'intention de faire un article de critique, je ne ferai pas d'objections de détail. Considérée en total, l'exposition de la Salle Mozart est une manifestation émouvante. On est introduit un peu dans les secrets de la poésie. Rien qu'en regardant ces pages manuscrites, on comprend ce qu'il y a d'intime, de personnel, de caché, dans un poème. Point n'est besoin d'être graphologue, pour déchiffrer dans l'écriture d'un poète les signes du tumulte intérieur, qui s'est apaisé dans le rythme du vers...

Souhaitons que cette exposition suscite un peu de curiosité pour la littérature. Souhaitons qu'elle aide à une meilleure connaissance de la poésie et qu'elle réussisse de vaincre l'indifférence du public.

Les poètes n'ont jamais espéré de conquérir de gros tirages ou des succès retentissants. Mais il est juste que leur ferveur si désintéressée ne reste pas sans cet écho de sympathie qui lui est due.

ALFRED CORTOT. JACQUES THIBAUD, GEORGES GEORGESCO ET LA PHILHARMONIQUE

Compositeur, dirigeur, pianiste, conférencier et critique musical, Alfred Cortot nous fut présenté, au cours des trois concerts donnés la semaine passée à Bucarest, sous tous les aspects de sa complexe personnalité.

On le connaissait assez bien en Roumanie, car il est un de nos plus fidèles hôtes, et on l'admirait vivement, mais on était loin de savoir à quel point ce pianiste illustre est en même temps un homme de culture, un musicien passionné par les problèmes de son art, un avisé commentateur des grandes œuvres, un critique et un penseur.

Sans ignorer la valeur du premier concert, où M. Cortot figura comme soliste de la Philharmonique, sans oublier l'émouvante qualité du récital, entièrement dédié à Chopin, nous dirons que le concert qui nous révéla plus intimement l'âme du musicien ce fut celui de dimanche matin, au cours duquel il se partagea entre la chaire du conférencier et le piano du virtuose. Mais soyons méthodiques et occupons-nous d'abord du récital Chopin, puisque le

concert symphonique a déjà fait l'objet de notre chronique précédente.

Nous avons entendu cette année de nombreux interprètes de Chopin, Rubinstein, Braïlowsky, Imre Ungár, Ignaz Friedman, Alexandre Borovsky, Léopold Muenzer. Il ne s'agit pas de contester leur valeur; il ne s'agit pas d'oublier les émotions que certains d'entre eux nous ont communiquées, mais comment ne pas avouer que nul pianiste ne nous a donné le Chopin si profondément musical, si pathétique et si nuancé qu'Alfred Cortot nous fit entendre. Vous pouvez faire des réserves sur sa technique qui n'est pas toujours rigoureuse, sur sa précision qui n'est pas toujours absolue, mais vous ne pouvez que vous soumettre devant sa sensibilité musicale à la fois grave et simple, discrète et puissante.

La Sonate en si mineur, *qui commençait le programme, fut une merveille de douce lumière sonore. Quant aux préludes – que M. Cortot eut le dévouement de jouer intégralement – j'avoue les avoir attendus avec une légère inquiétude. Le programme du concert nous offrait un texte explicatif, écrit par M. Cortot lui-même. Pour chacun des préludes, le pianiste nous proposait une „légende", un motif littéraire, une image. Par exemple, dans le huitième* Prélude en fa dièse majeur, *le pianiste nous conseillait de voir le tableau suivant:*

„La neige tombe, le vent hurle, la tempête fait rage; mais en mon triste cœur, l'orage est plus terrible encore."

Pour le Prélude en ré mineur, *il nous proposait un thème barrésien: „Du sang, de la volupté, de la*

mort". Cette sorte de littérature en marge de la musique nous paraissait un peu arbitraire en elle-même, et surtout elle nous inspirait la crainte de ne pas voir l'interprétation même de l'œuvre altérée par une attitude littéraire à laquelle il est si difficile de résister, dès qu'il s'agit de Chopin.

M. Cortot nous tranquillisa tout de suite, car son jeu fut un exemple de sobriété, de discrétion et de poésie naturelle. Jamais musicien plus sensible ne résista plus noblement, plus dignement à la „.sensiblerie".

Dans la seconde partie du récital, nous entendîmes la Fantaisie en fa mineur, *trois valses, la noble et ravissante* Nocturne en mi bémol *et enfin le second* Scherzo en si bémol mineur. *Inutile d'insister sur chaque pièce à part: toutes furent jouées avec le même art souverain.*

Ce fut le lendemain matin que M. Cortot donna sa conférence sur la musique française moderne. Il nous parla avec une double éloquence, celle de sa voix et celle du piano. Ce fut une admirable leçon, vivante, directe, faisant appel aux exemples les plus sûrs, les plus nuancés. Le style de M. Cortot, conférencier, est analytique sans sécheresse, limpide sans aucune froideur pédagogique. Il possède l'art de résumer admirablement une idée dans une formule synthétique, dans une image plastique, dans une comparaison suggestive.

En dégageant les caractères généraux de la musique française, il sut définir son propre art, sa propre manière de jouer. Pour M. Cortot les qualités maîtresses de la musique française sont „la modération expressive" et „l'émotion contenue".

N'y a-t-il pas dans ces quelques mots toute la personnalité musicale du pianiste Alfred Cortot? „Modération expressive" et „émotion contenue" ne sont pas justement ce que nous avons toujours applaudi dans son art, trop fier pour être rhétorique, trop sensible pour ne pas être émouvant.

Espérons que M. Cortot aura l'excellente idée de publier le texte de sa conférence de dimanche. Nous y retrouverons d'admirables réflexions critiques sur César Franck, sur Claude Debussy et sur Maurice Ravel. Nous y retrouverons surtout l'étude si pertinente du style de Ravel comparé avec le style debussyste.

Mais ce que nous ne retrouverons pas, ce qui fait la valeur unique, inégalable de cette conférence, c'est la présence du conférencier à son instrument, c'est l'illustration vivante de ses idées. M. Cortot joua le Prélude, Choral et Fugue *de Franck, la* Sonatine *de Ravel et le* Children's Corner *de Debussy — en nous offrant ainsi ce qu'il nomma une „petite synthèse sonore".*

*

Nous prendrons la liberté de faire un compte rendu plus sommaire du concert de jeudi soir dont le soliste fut M. Jacques Thibaud. M. Thibaud reste encore quelques jours parmi nous. Il exécutera demain matin, à l'Athénée Roumain, accompagné par la Philharmonique, un des plus beaux programmes possibles. Il donnera, d'autre part, lundi soir, un récital personnel. Nous aurons donc l'occasion de parler largement sur son art, ce que nous avons d'ailleurs déjà fait l'année passée, quand il nous

avait donné deux des plus remarquables concerts de la dernière saison musicale.

C'est le Concerto pour violon et orchestre *de Brahms que M. Thibaud joua avant-hier soir. Il le joua en maître. Une grande sûreté, une parfaite maîtrise technique, un puissant souffle intime d'un lyrisme sobre et contenu.*

M. Georges Georgesco dirigea ce concerto avec autorité et discrétion, et il est juste de l'en féliciter. Reconnaissons aussi ses efforts disciplinés de diriger avec une louable sévérité d'expression le concerto grosso de Händel et d'imposer à son orchestre – d'habitude plus expansif, pour ne pas dire plus tumultueux – un style d'orchestre de chambre. La soirée se termina avec la septième symphonie de Beethoven, exécutée avec une certaine indifférence mécanique, avec un certain abus d'expressivité extérieure, qui ne convenaient pas trop à l'émouvant chef-d'œuvre.

ALEXANDRU VIANU: *LIBERTATE ŞI CULTURĂ*

Pe Alexandru Vianu l-am cunoscut întâia dată în grupul „Criterion". Mi se pare că tot acolo şi-a făcut efectiv debutul său de activitate literară şi critică. Puţinele articole pe care le publicase până atunci, erau poate prea modeste pentru a marca o prezenţă. O lungă lipsă din ţară, o rezervă continuă de gest şi de cuvânt, un fel de răceală prematură de tânăr cu vocaţie universitară, o politeţe care abia consimţea

să surâdă , toate acestea îl ţinuseră până atunci pe Alexandru Vianu departe de discuţiile agitate ale „generaţiei sale".

Când cuvântul său s-a făcut pentru prima oară auzit, ne-a surprins prin tonul său grav, prin măsura şi demnitatea expresiei, prin controlul sever al judecăţilor. Într-o generaţie turbulentă, expansivă, lirică, plină de neliniştile ei volubile, de întrebările ei zgomotoase, de elanurile ei disponibile pentru orice (şi – vai! – s-a văzut mai târziu pentru ce anume erau disponibile aceste elanuri), într-o astfel de generaţie patetică, nebuloasă şi retorică, Alexandru Vianu aducea o atitudine critică, un spirit aplicat să se definească pe sine însuşi, o minte clară, o sensibilitate fără excese şi în orice caz fără efuziuni.

Ţin foarte bine minte conferinţa cu care a debutat la „Criterion". Vorbea despre critica şi eseul românesc. O expunere limpede, informată, cu oarecare obiectivitate de catedră, cu un ton detaşat şi impersonal, pe care îl nuanţa doar o ironie reţinută, imperceptibilă pentru o ureche obişnuită cu gluma apăsată.

De obicei dezbaterile noastre erau mai colorate şi mai nervoase. Alexandru Vianu aducea o notă profesorală, puţin autoritară, puţin cenuşie. Nu ştiu în ce măsură nu intra aici o uşoară cochetărie de intelectual care găseşte în sobrietate un stil. Ştiu însă că această atitudine critică se integra perfect în ansamblul grupării noastre şi că răspundea funcţiunii ei intelectuale.

„Criterion"-ul a suferit în ultimii ani multe atacuri violente. Am impresia însă că aceste atacuri –

când erau de bună credinţă – se referau mai mult la activitatea izolată a membrilor fostei grupări, după dizolvarea ei, decât la activitatea grupării însăşi ca atare. În fapt sunt convins că acest „Criterion" aşa de defăimat, a reprezentat un moment de răscruce în cultura noastră tânără, un moment de sincere confruntări. El îşi propunea liberul examen al ideilor şi al problemelor timpului, examen lucid, nealterat de prejudecăţi partizane sau de atitudini conformiste. „Criterion"-ul îşi impunea o disciplină intelectuală, care să facă posibil şirul liber al ideilor. Pentru a întrebuinţa o fericită expresie a lui Alexandru Vianu, am putea spune că gruparea noastră era punctul de întâlnire al „opiniilor contrarii". Pot „opiniile contrare" să conviețuiască? Noi care n-am rezolvat niciodată o diferenţă de opinii nici cu violenţa pumnului, nici cu violenţa cuvântului, am crezut totdeauna că această conviețuire este posibilă, obligatorie. Este în condiţia intelectualului datoria de a privi lumea şi de a încerca să o înţeleagă şi din alt punct de vedere decât al său. Serile noastre de la „Criterion" erau cele mai frumoase victorii asupra spiritului partizan. Discuţia este prin ea însăşi un exerciţiu de demnitate intelectuală. Poate că nimic nu este încă iremediabil pierdut, atâta timp cât între doi adversari mai rămâne posibilitatea de a-şi comunica reciproc ideile şi de a şi le defini pe unele în raport cu celelalte.

De atunci lucrurile s-au schimbat. O bună parte din foştii mei camarazi de la „Criterion" au abdicat de la obligaţiile spiritului critic, devenite prea incomode. Aliaţi cu cei care în 1933 ne spărgeau geamurile

Fundaţiei „Carol" şi ne interziceau să discutăm probleme de cultură, ei scriu astăzi impotriva libertăţii, laudă teroarea şi contribuie cu adeziunea lor teoretică la întunericul ce se pregăteşte. Fără îndoială, ei îşi trădează prin aceasta propria lor condiţie de intelectuali. Este un act de trădare spirituală, dar din fericire pentru ei, asemenea trădări nu se pedepsesc cu biciul.

Nu aş vrea să se creadă că această lungă introducere este o digresiune. Cartea lui Alexandu Vianu, tipărită opt luni de la tragica sa moarte, pe care am deplâns-o în iunie trecut şi o deplângem şi astăzi, este o carte de plină actualitate. Ea se aşează în centrul problemelor acestui ceas.

Când atâţia tineri intelectuali, abdică de la îndatoririle lor majore, se silesc cu un fel de furie neofită să batjocorească spiritul în numele spiritului şi, din ceea ce pe vremuri numeam „autonomia spirituală", să facă astăzi o idee aservită, o funcţiune subalternă şi un eufemism sfidător al brutalităţii – o carte care pune accentul suprem pe ideea de libertate şi pe ideea de cultură, înţelese ca două valori indisolubile, este nu numai o manifestare intelectuală, dar şi un nobil act de luptă. Niciodată n-am înţeles cât de mult Alexandru Vianu – trecând dincolo de viaţă – a rămas totuşi prezent între noi, martor lucid al acestor timpuri confuze şi judecător măsurat al lor.

Ceea ce este cu deosebire impresionant în acest volum postum, alcătuit din câteva eseuri şi fragmente scrise cu diverse prilejuri, pentru diverse publicaţii, este unitatea lui. Unitate de gândire, unitate de preocupări, unitate de stil. S-ar spune că sunt

capitolele sistematice ale unei lucrări gândită din capul locului integral.

Nu era un spirit aventuros Alexandru Vianu. Lumea ideilor lui e ordonată, clară, cu un simţ sigur al valorilor morale şi al ierarhiei lor, cu o viziune exactă a planurilor distincte, pe care trebuie situată o problemă.

Poate că oarecare abstracţie metodică, didactică, intră în conformaţia scrisului său, care – am mai spus-o nu avea nici prea multă culoare, nici un prea vioi ritm intim. Dar e prea multă vioiciune în cultura noastră – şi din când în când o lecţie de sobrietate nu este inutilă, chiar dacă ea se plăteşte cu un anumit grad de răceală didactică. În ce mă priveşte, lipsa de strălucire formală a cărţii de faţă, scrisul ei cuminte, stilul ei mat şi liniar, îmi evocă spiritul cumpănit al lui Alexandru Vianu, judecata lui care nu se grăbeşte, nu surprinde şi nu se lasă surprinsă, nu ocoleşte dificultăţile, dar nici nu le rezolvă brusc prin jocuri de stil.

„Există o morală a inteligenţii", afirmă el (p. 92) şi în această afirmaţie trebuie să vedem profesiunea de credinţă a unui om care şi-a ascuns cele mai scumpe confesiuni sub cel mai delicat refuz de a vorbi abuziv despre sine. Această „morală a inteligenţii" a servit-o prin scrisul său Alexandru Vianu şi, desigur, tot ea l-a obligat să-şi pună atât de precis problemele pe care şi le-a pus – iar înaintea tuturor problema libertăţii.

Sunt numeroase în cartea sa paginile dedicate exclusiv ideii de libertate. Unele formule capătă prin concizia lor putere şi semnificaţie de afirmare de

principiu. „Negarea libertăţii apare de la început ca negarea omului..." (p. 16). „Într-o ierarhie a valorilor, libertatea este cea mai mare valoare, dacă suportăm libertatea la om, adică încercăm s-o înţelegem." (p. 17) „Problema libertăţii individuale ca o condiţionare a persistenţii culturii ... se desprinde ca o problemă centrală a culturii moderne" (p. 35) „...domeniul central şi inevitabil al ideii de libertate" (p. 63).

Se înţelege că ceea ce îl interesa pe Alexandru Vianu în problema libertăţii, nu erau elementele ei de ordin social şi politic – deşi nici pe acestea nu le ignora şi deşi credea cu fermitate în răsturnarea lor (vezi p. 16). Dar dacă libertatea era pentru el o problemă fundamentală, aceasta se datora mai ales faptului că o considera în funcţie de destinul culturii.

Alexandru Vianu nu era unul din acei tineri disperaţi spenglerieni, care abundă astăzi în publicaţiile noastre, revărsând pe lungi coloane o metafizică de lamentări. El nu credea în sfârşitul civilizaţiei şi nu împărtăşea acel, „sentiment funerar" – cum spune el ironic – al unei culturi pierdute.

Dimpotrivă, credea în „continuitatea ordonată a existenţei".

În toate dezorientările timpului nostru, descifra o aspiraţie „către un reînnoit sistem de certitudini".

Alexandru Vianu îşi sprijinea întreaga gândire pe ideea de om, pe rolurile lui eterne, pe constantele lui spirituale. Conştiinţa umană are anumite întrebări de pus, anumite drame de trăit – şi această conştiinţă asigură permanenţa culturii, primatul spiritului.

Iată de ce Alexandru Vianu îşi punea cu atâta gravitate problema libertăţii – şi de ce implica în discutarea ei întrebări ce priveau însuşi destinul omului.

Spirit radical,din familia Alain – Thibaudet, el era desigur destinat să-şi formuleze, cu o atenţie specială, această problemă, mai ales într-un timp în care vede opunându-i-se noţiunii de individ, noţiunea copleşitoare de colectivitate. Era uşor de înţeles că în acest unghi, „individ – colectivitate", era cuprinsă criza libertăţii, sub forma ei modernă.

Alexandru Vianu nu ezita să opteze şi să se declare un individualist într-o vreme în care termenul era compromis. Ceea ce nu însemnează însă că n-a depăşit sensul strict al acestui termen şi că n-a înţeles rectificările pe care realitatea socială le impune. În acest sens trebuie cetit capitolul intitulat „Idei noi despre libertate" (p. 61-71) precum şi fragmentul despre tineretul francez (p. 146-154), amândouă expunând teorii care îşi propun nobila sarcină de a menţine ideea de libertate în cadrul unor reforme sociale revoluţionare.

Alexandru Vianu era o minte prea serioasă, ca să nu înţeleagă că formulele liberalismului clasic sunt depăşite, iar soluţiile democraţiei burgheze insuficiente. Era pentru el o obligaţie de metodă şi în acelaşi timp de atitudine „să dezintegrăm libertatea din sistemul liberalismului clasic" (p. 63). „Iată de ce – spune el – ideea de libertate nu mai poate fi asociată exclusiv de sistemul politic al liberalismului" (p. 63).

Mi-aş permite să adaug că ea nu numai că nu trebuie „asociată exclusiv", dar că trebuie disociată complect de acest sistem.

Alexandru Vianu nu înţelege însă să meargă prea departe pe acest drum. Poate din teama de a nu se angaja exagerat în soluţii de stil colectivist. Poate din fidelitate pentru anumite forme de civilizaţie verificate.

Libertatea i se pare o valoare prea scumpă, pentru a accepta experienţe pe seama ei. Dacă aş întrepride o discuţie mai amplă a ideilor lui Alexandru Vianu, desigur că în acest punct ar începe rezervele mele – rezeve prea speciale însă ca să facă obiectul unei cronici şi cu atât mai puţin ca să întunece întrucâtva sentimentul de solidaritate intelectuală, cu care primesc apariţia acestei cărţi.

LES BALLETS JOOSS

La série des spectacles donnés par l'ensemble Jooss à Bucarest est sans doute un des événements artistiques les plus importants que nous avons enregistrés dans les dernières années.

C'est une formule d'art qui nous surprend d'abord par son étrangeté. Lumière, costumes, mouvements d'ensemble – tout y est de la meilleure qualité. Mais ce qui met les spectacles Jooss en dehors de tout ce que nous avons connu jusqu'à présent en matière de théâtre et de danse c'est l'idée centrale qui anime le spectacle, la conception qui le dirige, son style général.

Les spectacles Jooss ne sont pas simplement des spectacles de ballet. Ce mot est absolument

insuffisant pour définir la technique, le cadre et surtout l'esprit de cette manifestation. Ce que la troupe de Kurt Jooss met surtout en valeur ce sont les éléments dramatiques de la danse, les possibilités d'expression théâtrale de la chorégraphie.

Aussi il n'existe dans ce magnifique ensemble aucune „vedette" dans le sens abusif du mot. L'accent ne tombe jamais sur la virtuosité individuelle, mais sur la cohésion intime de l'ensemble, sur la collaboration organique, disciplinée et profonde de tout le monde. Le geste prend une signification symbolique, d'une émouvante largeur humaine. On dépasse du premier moment le langage individuel, pour pénétrer dans un monde qui paraît avoir retrouvé le sens tragique de sa destinée, le sentiment de son unité originaire.

Les grands sentiments humains – la peur, l'amour, la haine – sont exprimés avec une force, avec une simplicité puissante, avec une conviction à laquelle on ne résiste pas. Il y a quelque chose d'orageux dans cette force qui anime le spectacle dans ses moments les plus pathétiques, les plus aigus.

On ne peut ignorer la signification et la partie sociale de la conception de Kurt Jooss. Son sarcasme c'est le sarcasme d'un révolté, d'un pamphlétaire. Le masque, la grimace, la caricature ce sont les moyens d'expression violente d'un esprit de révolte sociale qui fut longtemps l'esprit de l'art moderne allemand. Il n'est pas difficile de reconnaître dans certains tableaux (surtout dans l'implacable et sombre „table verte") l'empreinte d'un George Grosz. On dirait que

tous ces fantoches en habit descendent directement d'un farouche dessin de Grosz.

Il n'est non plus difficile de reconnaître dans certains mouvements d'ensemble l'empreinte de Meyerhold, dont le théâtre de Berlin fut si significatif pour toute la vie artistique allemande. Mais il n'est pas juste de remarquer seulement le côté social des spectacles Jooss. Leurs possibilités sont infiniment plus riches, plus diverses et plus nuancées.

Comparez la Pavane *construite sur la musique de Ravel, comparez sa douce mélancolie, son ineffable grâce à la rapidité nerveuse, tragique, intense dans laquelle se déroulent les trois courts tableaux de Big Street. Ou bien confrontez la sensuelle, souriante et fantaisiste image d'une Vienne désuète avec le drame si sombre, si touffu de lourds symboles, qui est la danse du „fils errant".*

Jamais spectacle ne fut plus complexe que les spectacles des ballets Jooss. Nos remarques sont – je le sais fort bien – trop insuffisantes pour expliquer au lecteur notre émotion et notre étonnement.

JACQUES THIBAUD. HERMANN SCHERCHEN

Le programme du concert organisé par la Philharmonique dimanche matin fut un des plus beaux, mais le soliste de ce concert, M. Jacques Thibaud, n'était pas dans la meilleure disposition possible. Un artiste n'est pas un mécanisme de précision. C'est avant tout un être vivant, qui possède

ses moments de pleine maîtrise, mais aussi ses moments de dépression.

Que M. Jacques Thibaud soit un des plus grands maîtres du violon – aucun doute. Il nous l'a tant de fois prouvé! Nous lui devons de nombreuses heures d'excellente musique; nous lui devons une bonne partie de nos meilleures émotions musicales. La pureté de son instrument la finesse de son jeu, sa pénétrante intelligence artistique, sa sensibilité profonde et discrète, toutes ses qualités sont depuis longtemps et définitivement connues. Mais il suffit d'un moment de lassitude, il suffit d'une légère indisposition, pour qu'un artiste – si grand qu'il soit – perde momentanément son éclat habituel. C'est ce qui arriva justement à M. Thibaud.

Sa tâche était doublement difficile ce dimanche, car, en jouant le Concerto pour violon et orchestre *de Beethoven, il devait lutter contre un souvenir trop profond pour être totalement oublié, trop récent pour s'être effacé: le souvenir de l'interprétation magnifique donnée par Georges Enesco au même concerto il y a trois mois.*

Nous l'avons dit en novembre, à l'occasion des concerts Enesco, et nous le répétons: ce que notre grand violoniste réussit de faire de cette splendide pièce beethovénienne n'est pas simplement une bonne interprétation: c'est l'interprétation même. La suprême. L'unique.

Nous avons donc entendu M. Thibaud avec beaucoup de sympathie, mais avec le sentiment exact de tout ce qui restait inexprimé, inachevé, par rapport à l'interprétation de Georges Enesco.

Par contre, nous applaudîmes de tout cœur, le Concerto pour violon et orchestre en ré majeur *de Mozart. Pourquoi le joue-t-on si rarement chez nous? Son adagio est une des plus suaves, une des plus mélancoliques pages mozartiennes. M. Thibaud le joua, comme tout le concerto d'ailleurs, avec une grâce exquise. C'est au* Poème *de Chausson que revint la tâche de faire le passage de Mozart à Beethoven. La grave méditation du violon, sa tristesse élégiaque furent le recueillement de ce beau programme.*

*

Le lendemain soir, lundi, accompagné au piano par M. Tasso Janopoulo, dont nous avons déjà fait la connaissance l'année passée, M. Thibaud nous donna un récital illustré avant tout par un admirable concerto de Mozart, joué avec cette délicatesse qui lui est propre et qu'il garde toujours même dans ses moments de moindre inspiration.

On a beau remarquer que M. Thibaud ne se trouve pas dans sa „forme" habituelle – on est quand même certain d'entendre un grand violoniste. On le reconnaît ce grand violoniste dans mille détails de finesse.

Le grand succès de la soirée ne revint ni à la Sonate Kreutzer *de Beethoven, ni au charmant* Après un rêve *de Gabriel Fauré, mais à la prestigieuse* Fontaine d'Aréthuse *de Szymanowski, qui est devenue – l'avez-vous remarqué? – une des pièces les plus fréquentes des programmes por violon. Enesco l'a jouée, Huberman également et quant à M. Thibaud il*

ne fit lundi soir que la répéter, puisqu'il nous l'avait déjà jouée l'année passée.

*

Quel miracle un grand dirijeur! Tout ressuscite à son appel: la musique qui nous paraissait vieille et qui retrouve brusquement ses mystères; l'orchestre qui – pour l'avoir trop souvent entendu – nous paraissait irrémédiablement englouti dans la médiocrité et qui tressaille brusquement de sa banalité pour retrouver une nouvelle jeunesse; les instruments qui dormaient sous la rouille de l'indifférence et qui retrouvent un nouvel éclat; les exécutants qui, par la force de l'habitude, étaient devenus des fonctionnaires, et qui, secoués de leur commode sommeil, retrouvent leur inquiétude d'artiste. C'est à ce miracle que nous assistâmes jeudi soir et il fut accompli par Hermann Scherchen.

M. Scherchen n'est pas une nouvelle au pupitre de notre Philharmonique. Il en fut le dirigeur pendant une saison entière et ceux qui aiment la musique ne l'ont certainement pas oublié. Sa direction fut une leçon d'art, doublement écoutée, par les exécutants et par le public. Autoritaire et souple, grand travailleur et musicien inspiré, animé par un rigoureux esprit de discipline artistique et en même temps par une remarquable spontanéité de sentiment, il fut pendant une saison musicale non seulement le dirigeur de notre orchestre, mais son professeur, son éducateur.

Avec quelle mélancolie ne doit-il pas retrouver maintenant cet orchestre qui pendant sa trop longue absence a vite fait d'oublier tout ce qu'il lui avait

enseigné! Et quelle tristesse de comparer ce qu'il avait laissé en partant à ce qu'il trouve en revenant! Il a suffi portant de quelques répétitions énergiques et minutieuses, il a suffi de quelques jours de travail acharné et d'étude analytique pour que l'orchestre réponde de nouveau, comme autrefois, aux exigences de son ancien maître.

Quels furent notre surprise, notre joie et notre étonnement d'entendre avant-hier soir la première symphonie de Beethoven dirigée par Scherchen. Dirigée? Non. Restaurée, remise dans la voie de la vérité, réconciliée avec son véritable style, avec ses dimensions naturelles, avec son esprit tant de fois trahi par des dirigeurs plus „fougueux".

M. Scherchen est le maître absolu de l'orchestre et de l'œuvre. Chaque moment de l'exécution est contrôlé par lui. Il ne laisse rien au hasard. Il ne lâche jamais. Il ne se permet la moindre inattention. Il est partout. Il dirige chaque instrument, il surveille chaque détail, chaque millimètre, chaque fraction – et pourtant, son interprétation ne perd jamais le sens de l'unité, la ligne générale, l'esprit de l'œuvre. Nous considérons l'exécution de cette symphonie comme une des plus pures victoires symphoniques qu'un dirigeur peut conquérir.

Si la Serenata notturna *de Mozart (délicieuse petite œuvre que nous entendîmes por la première fois), tout en nous donnant un exquis plaisir musical, nous laissa quand même moins enthousiastes, ce fut pour un motif probablement irrémédiable: décidément, les cordes de notre orchestre ne sont pas destinées à la musique de chambre. En vain fit-on appel aux meilleurs*

interprètes de l'ensemble (MM. Theodoresco, Sarvas, Mendelsohn et Prunner), la charmante sérénade de Mozart ne gagna pas entièrement la fluidité et la transparence sonore qu'elle exigeait.

La seconde partie du programme fut la plus solennelle. M. Scherchen dirigea la cinquième symphonie de Gustav Mahler, œuvre illustre et malheureuse, car depuis l'avènement des hitlériens elle est devenue en quelque sorte subversive. Elle est interdite en Allemagne, ce qui ne l'empêche point de rester une des plus puissantes et nobles créations de la musique moderne. Son lyrisme, sa richesse d'inspiration, sa sincérité pathétique, ses élans orageux, ses lourds silences – tout est émouvant dans cette œuvre dont la grandeur ne peut certainement être annulée par aucun décret-loi.

Mais il faut pour l'exécuter un grand dirigeur – il faut un Hermann Scherchen.

ION CĂLUGĂRU: *TRUSTUL*

Copilăria unui netrebnic a fost în opera d-lui Ion Călugăru prima carte organizată. Scriitorul intra în faza de maturitate a talentului său. Nu vreau să repet aici lucruri pe care le-am scris cu prilejul acestei cărţi, dar voi aminti cât de confuze fuseseră lucrările sale de până atunci, cât de nesigure ca tehnică şi cât de învălmăşite ca material. Atât. *Omul de după uşe* cât şi *Don Juan Cocoşatul,* (spre a nu mai vorbi de volumele de nuvele), erau romane digresive,

fărâmiţate, făcute din scurte momente suprapuse, cărţi scrise cu o impresionantă tensiune nervoasă, cu un corosiv simţ al humorului, cu o turbure viziune a vieţii şi cu un tragic sentiment de poezie, dar cărţi chinuite până la artificiu, până la grimasă.

Copilăria unui netrebnic nu pierdea nici una din calităţile de scriitor ale d-lui Călugăru, dar aducea o stăpânire a lor, o disciplinată punere a lor în valoare. Autorul nu se mai lăsa copleşit de propriul lui talent. Strălucirea stilistică, facilitatea verbală, abundenţa de imagini nu erau pierdute, dar nici nu dominau opera până la ruperea unităţii ei în mici succese fragmentare de stil.

Carte gravă, străbătută de un sentiment tragic unificator, *Copilăria unui netrebnic* era prima operă organic creată a d-lui Ion Călugăru.

Că această izbândă nu era un accident, ci o reală şi fermă stabilire în plină maturitate literară o dovedeşte *Trustul,* roman de curând apărut.

E o carte liniştită, o carte fără febră, scrisă „de la distanţă", cu detaşare, cu un ton de obiectivitate, pe care numai arar îl străpunge o expresie violentă. E o carte scrisă fără sarcasm şi ale cărei intenţii de pamflet – când sunt – mai mult se ascund sub o ironie reţinută, decât izbucnesc în atacuri prea vizibile.

Foarte rareori autorul lasă să-i scape condeiul din mână, dar când acest lucru i se întâmplă, atunci pamfletarul abuzează.

„Căci Gumăr avea toate trăsăturile scârnave ale capitalistului: ipocrit, porc, rapace şi crud" (p. 195).

O asemenea explozie de invective îl va surprinde pe cetitor în decursul unei cărţi care a reuşit

mereu să păstreze tonul just – dar pe de altă parte îl va face să înţeleagă ce lung travaliu artistic trebuie să fi străbătut d. Ion Călugăru pentru a ajunge la acest „ton just" care îi contrazice verva condeiului şi temperamentul combativ.

Sunt silit să dau în această privinţă o explicaţie, pe care am mai dat-o într-una din cronicile mele trecute, când a fost vorba despre *Robul* d-lui Dem. Theodorescu.

Eu nu îl apăr pe d. Gumăr, după cum nu îl apăram nici pe d. Obrogea din *Robul.* Domnul Gumăr – şi personal, şi în calitatea d-sale de „capitalist scârnav" – poate foarte bine, şi nu mă îndoiesc că este „ipocrit, porc, rapace şi crud". Dar pun la îndoială valoarea de sugestie şi puterea de creaţie a unor asemenea cuvinte, care – când nu sunt angrenate într-o viziune profund grotescă a vieţii – rămân inutil şi exterior violente. Invectiva, hotărât, nu este un bun procedeu în roman.

D. Ion Călugăru ştie foarte bine acest lucru şi dacă ultimele sale două cărţi formează cu adevărat o etapă decisivă în tehnica sa literară, este tocmai pentru că au depăşit complect pamfletul, pentru a se instala pe teritoriul mai temperat al romanului. Pamfletarul îşi stinge cu voinţă jocurile sclipitoare ale vervei sale polemice, pentru a da răgaz romancierului să se apropie, pe un drum mai sobru şi poate mai dificil, de sufletul omenesc.

Nu trebuie însă să se înţeleagă din ceea ce precede că *Trustul* este o carte de valoarea *Copilăriei unui netrebnic.* Aş fi nedrept faţă de această

Copilărie, pe care o consider una dintre cele mai frumoase cărţi din ultimii ani, dacă n-aş spune că recentul roman al d-lui Ion Călugăru este departe de-i a fi egal.

Privit sub raportul tehnicii literare, el păstrează poziţiile câştigate ale autorului, dacă nu le duce şi mai departe. Dar ca semnificaţie umană, ca adâncime de emoţie, ca bogăţie de material epic şi psihologic, *Trustul* este net depăşit de cartea anterioară.

Faptul acesta este oarecum ciudat. Într-adevăr, nu e greu de văzut că ambiţiile autorului au fost mai mari, scriind *Trustul.* Sunt aici ambiţii de roman social, ambiţii de largă cuprindere epică. În timp ce *Copilăria unui netrebnic* nu era decât tabloul unui târg de provincie, cu orizontul fatal limitat şi cu o viaţă fatal închisă în ea însăşi, *Trustul* vrea să fie trecerea mai departe, la marea viaţă citadină, romanul forţelor sociale în joc, romanul intereselor mari şi al dramelor mari. Momentul social în care se plasează acţiunea acestei cărţi este un moment tulbure, patetic, dramatic, plin de posibilităţi încă neclare şi de forţe explozive încă oarbe.

Suntem în anii imediat următori războiului, Revoluţia poate izbucni; marea industrie trăieşte un ritm precipitat, afacerile se încheie cu o grabă dementă.

Această atmosferă încearcă s-o realizeze d. Călugăru şi această complexă situaţie socială vrea d-sa să o cuprindă în *Trustul,* care îşi propune să fie pe de o parte romanul mişcării socialiste şi al grevei generale, pe de altă parte romanul marii industrii, iar în unghiul acestor două probleme, romanul unei intelectualităţi tinere, dezorientată, muncită de întrebări insolubile şi de nelinişti sufocante.

Aşa de mult ţine autorul să fie romancierul acestui grav moment social, încât îşi construieşte cartea cu numeroase elemente de cronică. Înmormântarea lui Dobrogeanu-Gherea este un fapt important în ţesătura epică a romanului, iar greva generală este şi ea un moment care decide de soarta eroilor cărţii. Pe alocuri cronica şi romanul se apropie aşa de mult, încât sunt unele pagini pe care eşti invitat să le citeşti printre rânduri, descoperind astfel „cheia" lor.

Nu am deobicei preocupări deductive în cetirea unei cărţi, dar trebuie să recunosc că aici transpunerea anumitor personaje reale este prea străvezie pentru a nu o descifra. Nu va avea nimeni nici o dificultate să-l recunoască pe D.B. Isar sau pe Grigore Doncea sau pe Aron Gumăr – căruia autorul nu s-a ostenit nici măcar să-i schimbe în întregime numele. Prin urmare, dacă e adevărat că autorul şi-a propus să abordeze în *Trustul* regiuni de viaţă mai complexe şi mai variate, şi dacă e adevărat că astfel se angaja în experienţa unui mare roman – mare prin materialul de viaţă întrebuinţat – de ce această experienţă nu ne satisface şi de ce ea ni se pare nerealizată?

Poate, în primul rând, tocmai din cauza vastităţii subiectului. Este la mijloc o chestiune de proporţii. Ceea ce autorul încearcă să îmbrăţişeze este prea mult şi prea divers pentru o carte de mai puţin de 1300 de pagini. Drept urmare, relatarea faptelor devine prea sumară, iar romanul este lovit de un fel de inconsistenţă epică. Cuvântul „relatare" este de altfel prin el însuşi semnificativ. El trebuie opus cuvântului „creaţie". Numai puţine momente ale cărţii

– şi nu dintre cele mai decisive – ni se par efectiv create şi transpuse concret în viaţă. Celelalte sunt doar comunicate şi comentate.

D. Călugăru care posedă de obicei arta de a însufleţi un personaj numai din câteva indicaţii (toate apariţiile din *Copilăria unui netrebnic,* până şi cele mai secundare, erau puternic vii), în *Trustul* ne dă câteva personaje mai mult schematice. Nu lunga conversaţie greoaie şi artificioasă dintre D.B. Isar şi Grigore Doncea ne va convinge de existenţa lor. E curios ce aer de ficţiune au în roman aceşti doi eroi, pe care totuşi autorul i-a luat din viaţă.

Evident, Isar ar putea fi un erou de mare interes psihologic. Dar pentru aceasta ar trebui văzut mai puţin exterior, mai puţin literar. Am aşteptat cu o sinceră curiozitate întrevederea dintre el şi Aron Gumăr, întrevedere ce mi se părea că poate revela brusc dimensiunile eroului. Dar scena trece fără să ne convingă.

Autorul ar fi trebuit pentru a da acestui moment amploare şi realitate să expună mai întâi minuţios afacerea ce se trata, mecanismul ei financiar, astfel încât tratativele între cei doi bărbaţi să aibă asprul accent dramatic pe care-l aşteptam.

Amintiţi-vă precizarea de specialist pe care o pune Balzac în afacerile financiare pe care le romanţează.

Întreg mecanismul „trustului", organizat de Isar mi se pare prea simplu, prea elementar. Nu se vede nicăieri acea ferocitate politicoasă ce domină marile lovituri de industrie şi finanţe.

Observaţia nu este de amănunt. Cred că această lipsă de convingere în punctul central al romanului

slăbeşte considerabil veracitatea întregii sale construcţii.

Cu aceste rezerve, pe care mi se pare inutil a evita să le exprim răspicat, când e vorba de un autor de valoarea d-lui Călugăru, cu aceste rezerve, *Trustul* rămâne totuşi (mai e nevoie să o spun?) o carte de calitate.

Dar d. Călugăru, scriind *Copilăria unui netrebnic,* şi-a fixat sie însuşi o linie de artă mult mai ridicată, impunându-ne în acelaşi timp nouă exigenţe pe care nu faţă de orice operă şi nu faţă de orice scriitor le putem avea.

L'ASSOCIATION CHORALE DE BRNO

La visite que nous fait l'Association chorale des instituteurs moraves de Brno nous est doublement agréable. Elle nous donne d'une part l'occasion d'entendre un excellent ensemble choral, ce qui est assez rare, car rien n'est plus difficile en matière musicale qu'une collaboration artistique disciplinée. Elle nous donne d'autre part l'occasion de mieux connaître l'âme et la sensibilité d'un peuple auquel nous sommes liés par le souvenir de nos souffrances communes et surtout par la conscience de nos droits éternels.

Il nous est impossible de considérer le concert donné par les instituteurs de Brno comme un simple événement musical. Nous n'ignorons pas la valeur artistique de ce concert, mais cette valeur n'a fait que

doubler notre joie de saluer les messagers d'une grande et solide amitié nationale.

Longtemps avant la guerre – et nous le savons par notre propre expérience – les associations chorales, sportives et littéraires furent le refuge de la volonté d'une vie nationale, qui empêchée de se manifester librement dans le domaine politique, trouvait dans le domaine de l'esprit et de l'art la seule possibilité d'expression. Quelle magnifique école de résistance, de fierté et d'espoir, ces petits groupements locaux, qui continuaient de cultiver sous le poing autrichien et hongrois, le folklore national, la langue, la musique, les motifs d'inspiration populaire!

Les Tchèques et les Moraves ont fait toujours preuve d'un véritable art dans l'organisation de ces petites îles de résistance nationale. Notre lutte en Transylvanie était plus âpre, plus dure, tragique parfois, car nous avions directement à faire avec Budapest. Les nations qui vivaient sous le règne moins brutal et plus souple de Vienne devaient mener un combat moins direct est plus nuancé. C'est de ces „nuances" que s'est formé et s'est maintenu l'esprit de l'indépendance tchécoslovaque.

Je vous demande pardon de vous rappeler dans un article qui devrait être une sorte de chronique musicale des choses qui sont étrangères à la musique, mais c'est avec un sentiment complexe que j'ai entendu et applaudi le concert de l'Association chorale de Brno. Le plaisir d'entendre un si beau concert était partagé par l'émotion de savoir la signification héroïque qu'une telle

association avait eue dans le passé, un passé trop récent pour avoir été déjà oublié.

Ceci ne nous empêchera pas de remarquer avec une vive satisfaction critique les émouvantes qualités dont le chœur de Brno, dirigé par M. Soupal, son chef, fit preuve dans le concert donné à Bucarest. Belles qualités vocales, admirable discipline intime, cohésion et solidarité artistique parfaite, un sens musical à la fois très puissant et très fin – voici quels sont les mérites de cet ensemble qui sert, avec la même flamme, avec la même conviction, la grande littérature musicale, comme la modeste musique d'origine populaire. Le folklore et la musique classique trouvent dans cette association chorale un instrument d'expression également dévoué et sensible.

Quant à M. Soupal, c'est un véritable musicien. Autoritaire et sensible, il dirige l'admirable masse sonore dont il dispose avec une intelligence et une fermeté exemplaires.

AMINTIRILE D-LUI GH. BRĂESCU

Domnul Gh. Brăescu nu va întârzia probabil să tipărească într-un volum „Amintirile" pe care – începând din mai 1936 şi sfârşind abia în februarie anul acesta – le-a publicat regulat în „Revista Fundaţilor Regale".

Dar nu suntem ţinuţi să aşteptăm apariţia lor în volum, pentru a spune cât sunt de remarcabile aceste

amintiri, ce surpriză constituie ele în opera d-lui Gh. Brăescu şi ce loc eminent vor ocupa fără îndoială în istoria noastră literară.

Sunt numeroşi ani de când scriitorul acesta părea a fi renunţat la literatură. După un debut fericit, ce indica în d-sa calităţi excepţionale de observaţie, de humor şi de concizie stilistică, d. Gh. Brăescu a avut o perioadă de activitate febrilă, în timpul căreia nu numai că a publicat în abundenţă acele mici schiţe, ce-i făcuseră din primul moment reputaţia literară, dar a şi încercat să depăşească genul lor limitat şi să dea o întrebuinţare mai largă resurselor d-sale de scriitor, făcând o dublă experienţă întâi în teatru, şi apoi în roman.

Acestei perioade de febrilitate literară, i-a urmat una de oboseală sau, poate, de indiferenţă. Scriitorul se mulţumea să semneze, în diverse publicaţii, scurte schiţe de tipul celor de la debut, „schiţe umoristice", cum se spune cu un termen degradat.

Eram îndreptăţiţi să vedem în lipsa de alegere cu care d. Brăescu suporta publicarea lor, o renunţare. Aceeaşi lipsă de alegere, aceeaşi lipsă de exigenţă artistică şi poate aceeaşi sceptică neîncredere în literatură l-au îndemnat să ne dea anul trecut un mic roman care, în nici un caz, nu marca un moment nou în cariera d-sale de scriitor.

D. Brăescu devenise cu timpul victima genului său. D-sa era în conştiinţa publicului cititor un „humorist", un autor specializat. Mă tem că a primit acest calificativ cu prea multă resemnare, cu o exagerată lipsă de rezistenţă, dacă nu cumva cu o

anumită simpatie pentru facilităţile genului. „Humorul" este în literatura noastră un domeniu separat. El posedă specialiştii săi, publicaţiile sale, publicul său. Este o producţiune cu totul detaşată de restul vieţii literare, un fel de insulă a „paginii vesele", autonomă, stăpânită de revuişti, versificatori şi scriitori de anecdote.

În această confrerie, s-a complăcut ani de-a-rândul d. Gh. Brăescu, pentru ca azi să ne dea, prin surpriză, o operă de poezia delicată, de ironia melancolică a acestor *Amintiri*, o carte turburătoare prin materialul ei omenesc şi prin sentimentul grav ce o străbate de la prima la ultima pagină, în ciuda momentelor ei de comedie, pierdute în tristeţea nuanţată a întregii opere.

Nu ne este poate îngăduit să judecăm aici contribuţia „Revistei Fundaţiilor Regale" la viaţa noastră literară, dar nu ne putem opri să observăm că dacă, publicând în 1934 *Amintirile colonelului Locusteanu*, revista aceasta a dat literelor române un nou clasic, publicând în 1936 *Amintirile* d-lui Gh. Brăescu, ea a redat literaturii un mare scriitor, iar istoriei literare o mare operă.

Sunt în aceste amintiri unele pagini, unele accente, care ne-ar lăsa să aşteptăm o evocare sadovenistă a trecutului. Există o poezie a regretelor şi ea este aproape inevitabilă în scrierea unor amintiri.

„O, locuri sfinte! V-am părăsit prea din vreme, ingrat, neştiutor, ducând cu mine doruri nebănuite...

Mă întorc, după atâţia ani, învins..." (R. F. R. mai 1936, p. 263).

Totuşi nu acesta este accentul dominant al paginilor d-lui Brăescu. Este desigur o uşoară ceaţă melancolică, ce acoperă uneori faptele retrăite, este un suflu de nostalgie ce trece prin aducerea lor aminte, dar, sub cenuşa regretelor, viziunea vieţii nu este mai puţin pătrunzătoare, incisivă şi pregnantă. D. Brăescu nu se lasă sedus de mirajul trecutului: o privire lucidă, scrutătoare, nu lipsită de îngăduinţă ironică, dar nici amăgită de prestigiul „lucrurilor ce au fost", cuprinde tabloul unei îndepărtate copilării, din care oamenii şi întâmplările se desprind cu o preciziune de contur şi cu o acuitate psihologică deseori necruţătoare.

Ar trebui să scriu un comentar pentru fiecare din figurile evocate de d. Brăescu, dar nu aş vrea să privim fragmentar opera acestui scriitor, care, deşi pe vremuri ne făcea impresia că nu poate recrea decât episodic viaţa, în *Amintirile* prezente construieşte o întreagă lume, cu atmosfera ei specifică şi unitară.

Ceea ce în primul rând realizează scriitorul este un mediu de familie, cu decorul, cu moravurile, cu psihologia, cu legile lui, un mediu pitoresc, învechit, demodat, dar în care oamenii trăiesc, nu prin evocare lirică, ci prin proprie existenţă direct şi convingător creată.

O lume de mame, taţi, mătuşi şi unchi este văzută prin luciditatea nemiloasă a unui copil, care ştie să privească. Memoria d-lui Brăescu reţine mici fapte, mici trăsături, care, la prima vedere, par numai pitoreşti sau numai glumeţe, dar care ascund drame, uneori teribile, judecăţi uneori necruţătoare.

Mediul amintirilor d-lui Brăescu, cel puţin în prima lor parte, este o familie moldovenească,

înstărită, de burghezi ce-şi păstrează oarecare tradiţie de mică boierie rustică şi oarecari ambiţii de distincţie. E un mediu familiar din veacul trecut, cu pian, cu rudimente de franţuzească pentru uzul casnic, cu anumită eleganţă naivă, cu o morală şi o distincţie, sub care abia aşteaptă să izbucnească temperamentul mai nemofturos şi de o sinceră necioplire al ţaţelor.

Sunt în aceste amintiri unele accente de duioşie, de părere de rău, de emoţie. Mi se pare că nici unul nu este adresat familiei. Vecinilor da, copiilor din mahala da, micilor furnizori terorizaţi de „ţaţa Eliza" da – dar niciodată familiei.

„Nespălaţii! După şaizeci de ani cu sufletul curat, aduc prinosul meu de recunoştinţă, nespălaţilor care mi-au fost credincioşi tovarăşi de joc. Închid ochii şi văd pe Marcovici, băiatul brutarului care venea cu buzunarele pline de covrigi, pe Catincă al ciobotarului care sta alături de noi într-o cocioabă şi era premiant, pe Ghiţă Curcubeu..." (R. F. R. august 1936, p. 665).

„Cu ochii împăienjeniţi de lacrimi"... Nici un personaj din familie nu este văzut prin această pânză de lacrimi. Dimpotrivă, simţi doi ochi de copil deschişi mari, pentru ca să vadă, să înţeleagă şi să judece, cu o rece şi durabilă severitate.

Sunt în *Amintirile* d-lui Brăescu momente care îmi amintesc de Jules Renard, prin zâmbetul amar aruncat asupra sentimentalismelor familiare, prin oboseala sceptică a copilului faţă de „oamenii mari". Este la Renard o anumită ferocitate psihologică, o

anumită îndârjire, în a surprinde şi a fixa grimasele – paterne – ceea ce în paginile autorului român nu se află, şi în orice caz nu cu această implacabilă oroare.

Dar în delicateţea notaţiilor sale, în pudoarea cu care refuză să insiste, în lipsa totală de efuziuni – fie ele de dragoste sau de repulsie – povestitorul nostru nu cuprinde mai puţin o dureroasă conştiinţă de copil, care a înţeles totul şi nu va uita nimic.

Numai câteva rânduri sunt dedicate părinţilor, dar nu e greu de citit între ele o dramă: „Tataia a murit fără să-l cunosc. Mamaia, femeie tânără, cochetă, s-a lăsat pradă plăcerilor uşoare, risipind o zestre pe atunci considerabilă – de cinci mii de galbeni, cu o inconştienţă pe care bărbaţii o găseau adorabilă. Ieşeau în lume, el, înalt, în haine negre, cu guler larg, cravată îngustă, cum îl văd şi azi în fotografie; ea măruntă, plină de gropiţe, în rochie de mătasă azurie, cu trenă lungă, de care se ţineau scai, junii de pe atunci. ...De la o vreme, afacerile mergeau prost. Mamaia cheltuia mult. Într-o bună zi, a plecat şi nu s-a mai întors." (R. F. R. mai 1936, p. 266).

Ultima frază este de o irevocabilă asprime. Nici un epitet, nici o dezaprobare, nici un regret – dar judecata cade scurt, pentru totdeauna. Şi câtă ironie dureroasă în acest mic portret, câtă graţie frivolă pe care copilul trebuie să o fi privit puţin fascinat, ce foşnet de rochii mondene şi ce uşurinţă în anumit fel fermecătoare – toate pedepsite de surâsul trist al copilului, fără cuvinte şi fără gesturi.

Calităţile *Amintirilor* d-lui Brăescu sunt numeroase şi diverse – calităţi de coloare, de plasticitate, de siguranţă expresivă, de pitoresc, dar ceea ce cred că e înainte de orice remarcabil în această

operă, ceea ce face valoarea ei profundă, este sufletul de copil pe care îl realizează, suflet sensibil la ridicolul şi tristeţea vieţii, învăţat de mic să primească lumea ca pe un spectacol, la care asistă ca un judecător sceptic, lipsit de iluzii, reprimându-şi elanurile interioare, şi păstrându-le în intimitatea lui, în care nici unul din „oamenii mari" nici cu gândul nu va pătrunde.

Sunt multe comedii sau tragedii pe care copilul acesta le-a înţeles cu o precoce sensibilitate morală. A participat la ele cu acea seriozitate ingenuă a copilăriei, sub care nu ne dăm niciodată seama câtă neiertătoare luciditate se află. Le-a privit fără să clipească, fără să dezaprobe, iar astăzi, după şaizeci de ani, le redă vieţii cu un fel de indiferenţă, mai severă decât orice indignare.

Citiţi fragmentele privitoare la slugi (R.F.R., iunie 1936). Unele din ele sunt de o irezistibilă savoare comică. Toate însă – fie şi cele mai „amuzante" – au nu ştiu ce concisă amărăciune. Ţaţa Eliza, a doua „mamaie" a povestitorului, n-ar fi putut niciodată bănui în micul martor al scenelor ei de teroare casnică, o privire aşa de vigilentă.

„Fata din casă avea opt lei pe lună şi, când se obrăznicea, mamaia mă trimetea cu un bileţel la comisie, de unde mă întorceam sărind într-un picior, fudul de ispravă, însoţit de un ipistat cârn, cu chipiul la o parte. Peste puţin, strâns de durere, auzeam loviturile de cravaşă împletită dintr-o vână de bou arsă, ce se lipeau şuierând pe trupul golaş al dădăcii, în faţa mamaiei, în antreul de gală, cu uşile închise, până când se îndura s-o ierte.

— Destul... mersi... nu mai da mata." (R. F. R. iunie 1936. p. 500).

Întreaga casă a copilăriei, cu sălbătăcia ei, cu buna ei creştere, cu teroarea şi cu politeţea ei, este în aceste câteva rânduri, pe care ultima replică le încheie cu o teribilă „poantă" de humor.

Nu este singurul moment aprig al Ţaţei Eliza – şi nici Ţaţa Eliza nu este singurul personaj al tabloului de familie. Galeria ţaţelor şi a unchilor prezintă o sumă de feţe şi grimase. Pe toate le priveşti întâi cu o explozie de râs (căci trăsătura primă a condeiului d-lui Brăescu este incontestabil de comedie), dar pe urmă observi ce atmosferă balzaciană se ridică dincolo de aceste comice fantoşe.

Nu e desigur just să insistăm exclusiv asupra elementelor grave ale *Amintirilor*. Dacă o facem, este pentru a-l obliga pe cititor să privească mai cu atenţie arta de „humorist" a d-lui Brăescu şi să convie că acest cuvânt este cu totul insuficient spre a da măsura unui astfel de scriitor.

Nu e uşor desigur să provoci o restabilire de valori, atunci când o judecată este prea bine instalată în opinia generală. Noi înşine – când, într-una din consfătuirile noastre redacţionale, d. Camil Petrescu ne-a vorbit pentru întâia oară despre interesul deosebit al *Amintirilor* ce erau încă în curs de publicare – am ezitat un moment să le citim mai înde- aproape. Surpriza lecturii a fost cu atât mai mare.

Prin urmare, dacă în articolul de faţă am subliniat cu deosebire accentele grave ale operei d-lui Brăescu, nu a fost pentru a nesocoti calităţile ei de humor, ci pentru a deplasa atenţia lectorului spre resurse mai puţin cunoscute şi desigur mult mai esenţiale.

Găsim şi în corpul *Amintirilor* numeroase momente comice, de o reală savoare anecdotică. Găsim şi aici acel dialog scurt, nervos, dramatic, ce pune în valoare o replică fericită, un gest sau o tăcere expresivă. Sunt pagini care ar putea fi cu uşurinţă desprinse şi prezentate drept schiţe de sine stătătoare, aşa cum de altfel cu câteva din ele, autorul a şi făcut. Cu o pereche de foarfeci, nimic n-ar fi mai uşor decât să transformi aceste *Amintiri* într-o culegere de schiţe.

Episodul inspecţiei la regiment (R.F.R., februarie 1937, p. 255-257), este un moment tipic din *Vine Doamna şi Domnul General* – volum în care ar fi putut perfect să figureze. Exemple identice pot fi date fără număr.

Dar niciodată o schiţă de Brăescu – oricât de strălucită – n-a avut semnificaţia pe care o capătă astăzi în corpul acestor *Amintiri*. Nu e greu de spus pentru care motiv. Simţi de astă-dată că nu anecdota primează, că nu faptul în sine, nu „poanta" comandă scrierea operei, ci un lucru turburător, mai adânc, mai grav, şi mai complex. Toate aceste scurte schiţe devin acum incidentele unei vieţi: ele sunt străbătute de un suflet unitar, care, cu fiece nou incident, capătă o nouă nuanţă şi în fiecare „anecdotă" o nouă dimensiune psihologică.

GUILA BUSTABO ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. IONEL PERLEA

Commençons par ce qui nous parut la partie la plus importante du dernier concert symphonique: la

septième symphonie de Bruckner. Elle nous donne la possibilité – mieux encore, l'obligation – d'aborder une question essentielle de notre vie musicale, la question du répertoire.

Nous avons maintes fois déploré les limites trop étroites de répertoire musical qui nourrit régulièrement les programmes de nos concerts. Nous avons déploré la pauvreté de ce répertoire, sa monotonie, son manque de courage, son manque de variété. Il n'est pas difficile de faire la liste des œuvres qui composent ce qu'on pourrait nommer le „répertoire permanent" de nos concerts symphoniques.

La troisième, la cinquième et la septième symphonie de Beethoven; la première et la troisième symphonie de Brahms; la quatrième symphonie de Schumann; les poèmes de Richard Strauss, surtout celui de Till Eulensipegel. *En matière de concerto, la répertoire est encore plus limité: le* Concerto pour violon et orchestre *de Beethoven, celui de Brahms, celui de Tchaïkovsky, celui de Mendelssohn; la* Symphonie espagnole *de Lalo; le* Concerto pour piano et orchestre en mi mineur *de Chopin, le troisième et le cinquième concerto pour piano et orchestre de Beethoven.*

C'est presque tout. Il faut un grand événement (la visite d'un Arthur Rubinstein ou celle d'Alfred Cortot) pour qu'on nous donne les Variations symphoniques *de Franck ou, encore plus rarement, la* Symphonie montagnarde *de Vincent d'Indy.*

Les premières auditions sont si rares et si surprenantes (car on arrive d'exécuter chez nous, en

1937 en première audition, des œuvres qui ont ailleurs une vieille et classique réputation...), elles sont si rares ces premières auditions qu'on désespère de jamais réaliser chez nous un répertoire musical complet.

Les qualités de M. Georges Georgesco, qui depuis tant d'années détient effectivement la direction de notre activité musicale, spécialement de notre activité symphonique, sont sans doute incontestables. Mais il nous semble qu'il ne met pas assez de hardiesse dans le choix du répertoire. L'orchestre est abandonné à ses vieilles habitudes, à ses vieux souvenirs. On ne lui demande l'effort d'explorer de nouveaux paysages musicaux. On ne lui impose l'expérience d'étudier de nouvelles œuvres ou de connaître les grands classiques dans ce qu'ils ont de moins „illustre".

J'ai l'impression que ce qu'on nous donne de Beethoven, de Mozart ou de Bach, c'est surtout leur visage académique tel qu'on le trouve dans les manuels d'école. Un grand orchestre symphonique c'est une université musicale – et on n'emploie jamais, dans un véritable enseignement universitaire, des „précis", des „résumés", des „bréviaires" et des „manuels".

Il ne s'agit pas d'irrévérence envers les grandes œuvres reconnues par les académies. Mais il me paraît trop commode, trop simple et trop inutile d'exécuter, jusqu'à l'annulation de toute émotion, la cinquième symphonie de Beethoven par exemple, tandis qu'on ignore et on laisse ignorer une œuvre si riche, si émouvante, si profonde et si inconnue que la

Fantaisie pour piano, orchestre et chœur *du même Beethoven. L'a-t-on jamais joué chez nous? Je ne le crois pas. Pour l'entendre, il nous faut guetter devant nos appareils de T. S. F. les postes radiophoniques allemands. Et nous abordons avec cet exemple un chapitre plus regrettable encore de notre répertoire: la musique chorale.*

A l'exception de la neuvième symphonie de Beethoven, la Philharmonique paraît être intimidée par toute œuvre symphonique qui comporte un appareil d'exécution plus complexe. Il suffit qu'une œuvre exige un plus grand nombre de solistes et surtout qu'elle exige des chœurs, pour qu'on la bannisse.

*N'est-il pas édifiant pour l'activité de la Philharmonique, que les grandes pièces chorales de Jean Sébastian Bach (l'*Oratorio de Noël, *la* Passion selon saint Mathieu, *la* Passion selon saint Jean*) nous furent présentées par de petites associations modestes qui sont loin d'avoir les possibilités matérielles et le prestige artistique de la Philharmonique? N'est-il pas significatif que le courage de réaliser de tels exploits héroïques manque à M. Georges Georgesco, mais qu'il ne manque pas au modeste organiste de Braşov, M. Victor Bickerich, ou au modeste claveciniste de Bucarest, M. Radulesco?*

Combien d'années nous faudra-t-il encore attendre pour que nous entendions à Bucarest le magnifique Martyre de saint Sébastien *de Claude Debussy, dont la musique fut écrite pour le poème de D'Annunzio, et qu'on ignore absolument chez nous, bien qu'il soit un des grands monuments de la musique moderne?*

M. Georges Georgesco, pour les brillantes qualités duquel nous avons tant de fois exprimé notre admiration, aurait-il un jour cet heureux courage? Aura-t-il surtout le courage d'examiner enfin et d'entreprendre un radical renouvellement du répertoire?

La question est grave et comporte une profonde responsabilité artistique.

*

Soyons justes et reconnaissons qu'il y a quand même chez nous un chef d'orchestre qui nous a montré plusieurs fois son désir d'élargir l'horizon limité de notre répertoire. C'est M. Ionel Perlea. C'est lui qui dirigea l'année passée la puissante œuvre de Gustav Mahler Chant de ta terre *et nous avons à cette occasion souligné l'importance de son initiative.*

Le dernier concert symphonique, confié à sa baguette, fait preuve de la même volonté de ne pas suivre les chemins trop battus. Il ne s'agit pas naturellement du Concerto pour violon et orchestre *de Tchaïkovsky, inscrit au programme à l'intention de Mlle Guila Bustabo, la soliste de la soirée, et uniquement afin de lui offrir une pièce de virtuosité pour ses débuts à Bucarest. Mais il s'agit de l'ouverture* Manfred *de Schumann (belle œuvre que nos programmes symphoniques ont l'habitude d'éviter, je ne sais pourquoi...) et il s'agit surtout de la septième symphonie de Bruckner, qui – exécutée une semaine après la cinquième symphonie de Gustav Mahler, dirigée on sait avec quelle flamme artistique par Hermann Scherchen – nous transporte dans un heureux chapitre de la musique symphonique viennoise.*

Nous avons entendu avec un vif plaisir l'Allegro, le Scherzo et le Finale – et avec une réelle émotion le noble et le solennel Adagio. M. Perlea a dirigé l'œuvre entière avec une fermeté, une intelligence, une sincérité de sentiment qui animèrent de la première à la dernière mesure l'œuvre du maître viennois. Belle expérience et belle victoire.

Il nous reste peu d'espace pour vous parler de Mlle Guila Bustabo. C'est une jeune musicienne, d'une sûreté technique étonnante. Sa précocité musicale est vraiment merveilleuse. Élève de Georges Enesco, très connue en Amérique, son pays d'origine, Mlle Bustabo nous rappelle Erica Morini et Lola Bobesco qui la précédèrent sur la voie miraculeuse et difficile d'une adolescence artistique qui n'attend pas „le nombre des années" pour donner la preuve de l'inspiration, du talent et de la vocation.

Mais puisque Mile Bustabo ne nous quittera pas avant de nous donner un récital, et puisque ce récital nous présentera certaines œuvres autrement intéressantes que le Concerto *de Tchaïkovsky, qu'on nous laisse la liberté de revenir sur les qualités de cette artiste dans notre prochaine chronique.*

DUILIU ZAMFIRESCU ŞI TITU MAIORESCU, ÎN SCRISORI

Corespondenţa dintre Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu a fost publicată mai întâi în „Revista Fundaţiilor Regale". Din primul moment am remarcat

interesul excepţional – şi de ordin documentar, şi de ordin artistic – al acestor scrisori. Din iunie 1935 până în august 1936, lună de lună, în 15 numere consecutive, „Revista Fundaţiilor Regale" a tipărit aceste texte, până atunci inedite, punându-se astfel la dispoziţie o neaşteptată operă, impresionantă prin dimensiunile ei şi prin materialul literar, istoric şi critic pe care ni-l revela.

Trebuie să ne întrebăm dacă în lumina acestor texte, figurile celor doi scriitori nu sunt destinate să capete nu numai o nouă strălucire şi o actualitate regăsită, dar noi elemente de cunoaştere, o nelămurită adâncime psihologică, o bruscă lărgire a cadrului în care istoria literară îi clasase.

Nu e multă vreme de când ni s-a dat primul volum al jurnalului lui Titu Maiorescu. Nu ne-am ocupat deocamdată de acest volum (*Însemnări zilnice*, Editura Socec) – ceea ce desigur vom face într-una din cronicile noastre viitoare – dar de pe acum putem spune ce surpriză a constituit publicarea acestui jurnal intim. El aruncă asupra personalităţii severe a lui Titu Maiorescu o lumină de intimitate, pe care nimeni n-ar fi descifrat-o în scrisul său elegant şi rece până la orgoliu. O undă de emoţie, de sensibilitate deschisă tuturor memoriilor, de tinereţe turburată de toate întrebările, o undă de nelinişte străbate din singurătatea aşa de mândră, aşa de discretă a „olimpicului" Maiorescu.

Trebuie să binecuvântăm aceste descoperiri care ne ajută să înţelegem, în întreaga lor complexitate sufletească, marile figuri ale culturii noastre. Am deplâns totdeauna abuzurile istoriei

literare, care pătrunde cu o indiscreţie adeseori brutală în culisele cele mai cancaniere ale trecutului, pentru a scoate la lumină detalii ce sunt mai mult îndrăzneţe decât revelatoare. Am deplâns desfrâul intelectual al vieţilor romanţate, şi latura strict anecdotică pe care acest gen s-a complăcut a o valorifica în cultură – dar tocmai de aceea nu vom lăuda niciodată îndeajuns adevăratele documente de istorie literară, cele ce servesc în chip riguros adevărul şi – înainte de a ne oferi diverse interpretări mai mult sau mai puţin alterate de invenţia literară – ne pun în legătură nemijlocită cu realitatea.

Pe bună dreptate d. Emanoil Bucuţa, căruia îi datorăm publicarea scrisorilor de faţă – însoţite de o frumoasă prefaţă şi de judicioase note explicative – pe bună dreptate, D-sa regretă lipsa documentelor directe (corespondenţe, jurnale intime ...) în cultura noastră. O istorie literară nu poate fi hrănită de un material mai viu, mai autorizat şi mai expresiv decât al unor astfel de izvoare personale. Poate că, în această privinţă, suntem pe cale de a intra într-o nouă fază, – fază de preţuire a documentului şi de punere a sa în valoare. Amintiţi-vă ecoul puternic pe care l-a avut în viaţa noastră lierară, corespondenţa Caragiale–Zarifopol, aşa de minuţios prezentată acum aproape doi ani de către d. Şerban Cioculescu în aceeaşi „Revistă a Fundaţiilor Regale"

Consideraţi surpriza pe care a provocat-o de curând amintitul jurnal intim al d-lui Titu Maiorescu, gândiţi-vă la adevărata revelaţie pe care au constituit-o *Amintirile colonelului Locusteanu* (operă de memorialist din afara vieţii literare, dar nu mai puţin

document preţios pentru cunoaşterea atmosferei morale a unei întregi epoci) – şi veţi recunoaşte poate în aceste fapte, tot atâtea semne ale unui început de istorie literară sprijinită direct pe izvoare, pe mărturii, pe documente.

În această ordine, corespondenţa Zamfirescu – Maiorescu ia proporţiile unui mare eveniment cultural. Nu-l putem înregistra fără sentimentul de a ne afla în faţa unei opere decisive pentru cunoaşterea literaturii româneşti. Ce fericit cuplu intelectual, Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu. Sunt nenumărate trăsături de artă şi sensibilitate care îi unesc. Aceeaşi mândrie simplă, aceeaşi claritate de gândire aceeaşi eleganţă formală, nesilită, necăutată, venind parcă dintr-o egală necesitate de echilibru în cugetare şi de măsură în cuvinte. Poate că este în Duiliu Zamfirescu mai multă vivacitate, iar în Titu Maiorescu, dimpotrivă, mai multă pondere – dar nu ştiu dacă nu trebuie să vedem aici mai mult diferenţa de vârste, decât diferenţa de temperamente.

Într-o lungă prietenie şi într-o lungă corespondenţă – căreia nu i-au lipsit, mai ales către sfârşit, anumite momente de încordare dramatică – nu veţi găsi nici un accent deplasat, nici un gest lipsit de tact, nici un cuvânt excesiv. Totul este de o nobilă ţinută intelectuală. De o instinctivă frumuseţe morală. Rareori două temperamente artistice, două psihologii, două inteligenţe îşi pot corespunde atât de armonios. Dacă vreodată cuvântul „corespondenţă" a cerut să fie înţeles nu numai în sens epistolar, ci în întreg cuprinsul său etimologic, atunci fără îndoială acesta este cazul. Înainte de a coresponda, Titu Maiorescu şi

Duiliu Zamfirescu îşi corespund – şi vă rog să credeţi că spunând aceasta nu fac un simplu joc de cuvinte.

Dar nu numai perfectul echilibru de simţire şi de expresie al celor doi corespondenţi, face din scrisorile lor o operă atât de valoroasă. Prin personalitatea lor, prin cariera lor, prin locurile ce le ocupau fiecare în cultura şi în viaţa publică românească, ei erau în măsură să îmbrăţişeze în mod firesc un larg câmp de vedere, care să cuprindă în acelaşi timp politica, literatura, viaţa socială. Iată de ce interesul documentar al acestei corespondenţe nu ţine numai de prestigiul eminent al celor doi martori, ci şi de materialul brut, informativ, direct, pe care ea ni-l prezintă. Evenimentele istorice sau faptele diverse, toate se răsfrâng în aceste scrisori cu acel inimitabil aer al lucrului văzut, trăit, înregistrat. Este o întreagă epocă ce trăieşte în aceste pagini, plină de culoare, de vioiciune şi de adevăr. Faptele se împletesc cu reflexiunile personale ale celor doi oameni, cu reacţiunile lor – şi astfel sunt evocate cu o puternică senzaţie de realitate imediată, concretă.

În lectura volumului de faţă, cetitorul nu va nesocoti desigur acest aspect de cronică documentară al corespondenţei.

Totuşi accentul principal cade pe cei doi corespondenţi, pe personalitatea lor pe gândirea şi viaţa lor. Nu în proporţii egale. Locul prim îl ocupă Duiliu Zamfirescu – şi aceasta prin numărul considerabil de scrisori ce au rămas de la el, în comparaţie cu materialul epistolar mult mai redus al lui Maiorescu. D. Bucuţa explică îndelung în prefaţa

sa cauzele acestei regretabile pierderi – căci cea mai mare parte din scrisorile lui Titu Maiorescu au rămas până azi nedescoperite.

Fapt e că faţă de cele 197 de scrisori ale lui Zamfirescu, cele 44 de răspunsuri ale prietenului său mai vârstnic, formează un material mult mai modest, cel puţin ca întindere. Dintr-un mare volum de 360 de pagini, nici 60 nu sunt ocupate de scrisul său, restul revenind scrisorilor lui Duiliu Zamfirescu. Nu greşim deci spunând că adevărata descoperire, pe care ne-o prilejuieşte volumul tipărit de d. Bucuţa, este autorul *Vieţii la ţară*, devenit prin aceste texte intime un scriitor mult mai complex decât însăşi literatura sa ne-a făcut să vedem.

Asupra lui Maiorescu vom reveni în cronica, pe care o vom dedica jurnalului său intim. În ce-l priveşte însă pe Duiliu Zamfirescu, scrisorile sale ne înfăţişează nu numai un prozator cu autentică vocaţie epistolară, dar un intelectual de variate preocupări, un critic cu intuiţii juste până la preciziune, până la deviaţie, un spectator lucid al evenimentelor politice, un martor avizat al vieţii literare. Cetiţi judecata sa despre Paul Bourget. „N-am văzut de când sunt un psiholog mai puternic printre critici, reunit, în acelaşi om, cu un romancier mai preţios, mai banal şi mai ostenitor". (p. 45) Astăzi o asemenea apreciere ni se pare de la sine înţeleasă, dar gândiţi-vă că Duiliu Zamfirescu o formulează la 1889, adică într-un moment în care Paul Bourget este un scriitor în plină maturitate şi în plină glorie.

Cetiţi, de asemeni, într-o scrisoare din acelaşi an, pasajul referitor la „romanul psihologic" formulă

ce se pare că începea a fi de pe atunci în mare stimă. „...în urma cetirii lui *Disciple* m-am hotărât pentru totdeauna să nu mai fac psihologie în încercările mele. Şi mai întâi ce va să zică a face psihologie într-un roman? Ce însemnează titlul roman psihologic? E o vorbă goală – fiindcă orice roman bun trebuie să fie psihologic ... ce este oare o mititică nuvelă a lui Tolstoi ... sau *Les précoces* a lui Dostoievski, în care autorul nu se simte nici un moment şi nici pomeneală nu-i de teorii? Psihologie, studiu de suflet omenesc de la un capăt la altul, şi mai mult decât la d. Bourget, artă. Fiindcă vine întrebarea: ce este un roman şi care e scopul unui scriitor? Eu cred că este de a-ţi da iluzia cea mai intensivă despre realitatea vieţii".

Citatul e lung, dar mi se pare magistral prin adevărul judecăţii, prin refuzul critic al unei false formule, prin definirea obiectivelor romanului, prin puterea convingătoare a exemplelor. Când ne amintim câte dezorientate discuţii a alimentat „psihologismul" romanului modern şi câte micinoase roluri s-au adăpostit la umbra acestei vorbe, nu se poate să nu admirăm bunul simţ cu care romancierul Duiliu Zamfirescu înţelege încă de la 1889 problema.

Dar nu voi putea să-i ofer cetitorului suficiente citate, pentru a-i arăta, cât de vag, interesul excepţional al acestei corespondenţe. Sunt scrisori pe care sunt ispitit să le transcriu în întregime – cum e de exemplu admirabila scrisoare 142 (p. 227-228) în care se povesteşte o mică recepţie intimă, la care a luat parte Brunetière. E o pagină minunată de observaţie, de humor, de pătrundere psihologică, de evocare plastică.

E nedrept însă să insist asupra exemplelor. Cartea trebuie citită în întregul ei. Arhiva literaturii româneşti are puţine documente de egală valoare.

LA LITTÉRATURE ET LES TRIBUNAUX

La comédie judiciaire que les lettres roumaines ont vécue ces derniers jours vient heureusement de prendre fin. Le jeune écrivain Geo Bogza, arrêté pour avoir publié il y a cinq ans quelques poèmes impolis, dont la verdeur d'expression a scandalisé, avec un inexplicable retard, certains lecteurs trop attentifs, fut mis en liberté mardi soir.

Un acte de bon sens – un peu tardif, mais bienvenu quand même – empêcha de la sorte qu'un fait divers regrettable devînt un drame stupide. Les temps sont révolus où le jeune Louis Desprez expirait dans une prison française, pour le grave crime d'avoir écrit un roman qui avait choqué la sensibilité morale des tribunaux.

Avec quelle émotion n'avons-nous lu ce tragique épisode littéraire, évoqué il y a deux ans dans le Mémorandum *de l'éditeur Stock!*

De telles fautes, éternellement inexpiables, ne sont plus possibles. Il y a trop de mauvais souvenirs, que la justice doit se reprocher en ce qui concerne son attitude envers les lettres, pour qu'elle ne s'impose un minimum de prudence en cette matière. Il y a l'inoubliable affaire Gustave Flaubert. Il y a la tragicomique affaire Baudelaire.

Nous n'avons d'ailleurs pas besoin d'invoquer les exemples illustres de l'histoire universelle des lettres. Nous aussi nous avons dans les archives de notre littérature un dossier mémorable, un procès terrible et une affaire judiciaire honteuse.

Il s'agit de notre grand B. P. Hasdeu, auteur d'une admirable nouvelle, véritable petit roman, écrit avec une liberté d'expression et une sincérité de langage, vraiment étonnantes pour son temps. Il s'agit de ce petit chef-d'œuvre – trop peu connu, hélas! – qui s'appelle Duduia Mamuca *et pour lequel l'auteur fut deux fois jugé (car le mépris de l'autorité de la chose jugée n'est pas une invention nouvelle, comme vous le voyez). Brutalement dépossédé de sa chaire universitaire, brutalement traîné devant les tribunaux, Hasdeu fut le premier écrivain roumain qui paya avec sa souffrance le principe de la liberté artistique.*

Cet exemple, à jamais illustre, à jamais pénible, ne suffit-il pas pour que les tribunaux renoncent une fois pour toutes, d'exercer un office qui appartient à la critique littéraire et aux écrivains eux-mêmes?

Laissons les problèmes d'art aux artistes. Ils savent mieux que personne quelles sont les frontières entre l'émotion artistique et la pornographie. Ils ont la pudeur de l'art et le courage de l'art. Ils savent qu'un véritable artiste peut tout se permettre. Ils savent qu'un Rabelais parmi les anciens, ou un David Herbert Lawrence parmi les modernes, peuvent tout dire, absolument tout. Ils savent que la vie a ses côtés sombres, ses gouffres psychologiques, ses mystères profonds et que pour les explorer, pour les

comprendre, un écrivain ne doit ménager ni la candeur des jeunes filles, ni l'hypocrisie des vieillards. Il y a la „bibliothèque rose" pour les jeunes filles. Il y a les romans respectables pour les vieillards.

Personne ne les oblige de lire l'infernal Arthur Rimbaud.

FEUERMANN, SCHERCHEN ET L'ORCHESTRE RADIO. GUILA BUSTABO. CASELLA, BONUCCI ET LA PHILHARMONIQUE

Semaine musicale très riche. Presque chargée. Presque fatigante. Mais peut-on parler de fatigue, quand à la quantité des concerts s'ajoute la plus fine, la plus rare qualité artistique?

Le temps n'est pas loin où nous aurons la nostalgie de ces magnifiques soirées de musique qui, à force d'être nombreuses, commencent à nous sembler normales. Le temps n'est pas loin où nous n'aurons plus pour nous consoler que nos appareils de T. S. F. car la saison musicale approche de sa fin. Mais n'anticipons pas nos regrets. Nous sommes pour le moment en pleine richesse musicale. Profitons-en!

C'est pour la première fois qu'en ce qui nous concerne nous entendîmes vendredi soir le violoncelliste Emanuel Feuermann. Précédé par une glorieuse renommée, il répondit parfaitement à notre légitime attente. C'est incontestablement un maître de son instrument – ce qui est assez dire quand on

connaît déjà Piatigorsky, Mainardi, Cassado et surtout le suprême Pablo Casals.

Feuermann est un artiste puissant et sobre qui n'a pas l'ambition d'éblouir son auditoire. Il ne s'impose pas et n'a point l'ambition de s'imposer par les jeux et les effets faciles de la virtuosité. Malgré sa sûreté technique, qui est sans défaut, sans défaillance, sans hésitation, malgré sa parfaite et minutieuse connaissance du métier, il ne cherche jamais à triompher en virtuose, mais en artiste. Sobre et calme, il a l'émotion virile de l'interprète qui ne succombe pas sous le poids de ses propres sentiments, auxquels il sait au contraire imposer une belle discrétion classique. Peut-être manque-t-il de la profondeur pathétique de Casals, mais son jeu n'est pas moins un exemple d'équilibre de la sensibilité et de l'expression.

La Toccata *de Frescolaldi et la sonate de Locatelli (les deux pièces que nous aimâmes spécialement entre toutes les œuvres qui composaient le programme du récital) furent exécutées avec une noblesse de style, une pureté de ligne vraiment classiques. Une précision rigoureuse, une exactitude mathématique donnaient au son de l'instrument la limpidité idéale d'un diamant musical.*

Certes, Feuermann n'est pas un indifférent. Il sait maîtriser ses élans, il aime la discrétion de l'émotivité, mais il n'est pas moins sensible et surtout il n'est nullement dépourvu de poésie. Il nous l'a fait voir en jouant une sonate de Beethoven avec un indéfinissable accent de mélancolie beethovénienne. Ses ressources sont d'ailleurs multiples et variées. Il

passe avec aisance de Frescolaldi à Schubert, de Schubert à Fauré, de Dvořák à Tchaïkovsky. Avec quelle modestie, avec quel sens inné de la discipline artistique ne sait-il pas jouer dans le cadre d'un concert symphonique, sous la baguette d'un dirigeur, sans aucune vanité abusive de „vedette", avec le sentiment manifeste qu'un soliste est avant tout un collaborateur.

Aussi le concert symphonique de lundi soir, où M. Feuermann joua accompagné par l'Orchestre Radio, sous la direction de M. Scherchen, ne fut pas seulement un beau concert, mais une belle leçon.

Le Concerto pour violoncelle et orchestre *de Dvořák c'est une œuvre plutôt aimable, et quant aux* Variations sur un thème Rococo *de Tchaïkovsky, elles sont légèrement désuètes. Mais ce qui nous parut exceptionnel dans ce concert symphonique ce fie fut pas le programme, ce fut l'heureuse collaboration, l'heureuse rencontre d'un grand soliste et d'un grand dirigeur.*

Nous avons déjà essayé de définir, dans une de nos chroniques précédentes, l'art de M. Hermann Scherchen, sa méthode de travail, ses qualités d'animateur, d'interprète et de pédagogue.

Avouons que ce ne fut pas sans une certaine crainte que nous nous rendîmes lundi soir à l'Athénée Roumain. Qu'allait-il faire ce grand dirigeur avec un ensemble musical si impropre que l'Orchestre Radio? Qu'allait-il faire de ses cuivres enrhumés, de ses cordes sans souplesse? Eh bien, il allait faire tout simplement un miracle. Nous avions sincèrement de la peine à reconnaître, dans l'orchestre plein de

jeunesse, de précision, de rythme et de discipline présenté par Scherchen, le petit orchestre désolé qui joue tous les mardis au poste Bucarest, sans conviction, sans couleur et sans accent.

Le programme ne permit pas au dirigeur de traverser des grands paysages musicaux, mais, quand même, de Schubert à Weber, en passant par Dvořák et Tchaïkovsky, le voyage fut délicieux.

*

Mlle Guila Bustabo fit plus largement preuve de ses incontestables mérites au cours du récital donné dimanche matin à l'Athénée.

Si le Concerto pour violon et orchestre *de Tchaïkovsky, qu'elle avait joué l'autre jeudi à la Philharmonique, nous avait montré la sympathique bravoure, dont elle sait supporter la charge d'une œuvre qui dépasse peut-être les forces de son jeune âge, le programme du récital lui donna la possibilité de mettre en valeur ses qualités d'intelligence artistique précoce.*

Elle joue avec un calme surprenant, avec une maîtrise qui nous étonne. Plus calme peut-être que notre charmante Lola Bobesco, qui est probablement sa camarade d'âge, Mlle Bustabo nous paraît en échange moins sensible. La comparaison nous fut imposée malgré nous, car la jeune violoniste américaine joua la Symphonie espagnole *de Lalo, cette symphonie qui fit l'année passée l'émouvant succès de Mlle Bobesco. Elle ne réussit pas d'effacer ce souvenir.*

Mais il est juste d'applaudir Mlle Bustabo et il est encore plus juste – sans vouloir engager aucune polémique – de regretter l'évidente mauvaise foi d'un

critique qui attaqua brutalement dans sa chronique la jeune violoniste, en lui reprochant d'avoir mal joué le Concerto *de Mendelssohn, qu'elle n'avait point joué à cause d'un changement inattendu de programme.*

*

La Philharmonique nous présenta avant-hier soir deux musiciens italiens: M. Alfredo Casella, pianiste, compositeur et dirigeur déjà illustre, bien qu'il fasse partie de la jeune génération musicale de l'Italie, et M. Arturo Bonucci, violoncelliste d'excellente classe.

Qu'on nous permet de revenir plus amplement dans notre prochaine chronique sur ce concert doublement intéressant, par la personnalité des deux artistes et par la nouveauté du programme.

Une symphonie à peu près inconnue de Clementi (modeste classique italien du commencement du XIX-ème siècle), une charmante Scarlattiana *de M. Casella, une suite symphonique de l'opéra* La femme serpent *toujours de M. Casella et enfin le* Concerto pour violoncelle et orchestre *de Boccherini, furent les pièces du programme.*

Comme MM. Casella et Bonucci annoncent un récital, nous serons heureux de leur dédier notre feuilleton de la semaine prochaine.

UN ÉVÉNEMENT UNIVERSITAIRE

La Faculté de Lettres de Bucarest vient d'enregistrer un événement qui dépasse par sa

signification le cadre strictement scolaire de son activité. Elle vient notamment de recevoir une thèse de doctorat dont l'importance est doublement exceptionnelle: par la valeur de l'ouvrage présenté et par la personnalité de son auteur.

Le nouveau docteur de la Faculté bucarestoise est en effet un étudiant qui porte un nom depuis longtemps illustre, un étudiant qui est depuis longtemps un maître de la littérature et de la critique. Il s'agit de M. Camil Petresco, le romancier profond que vous connaissez, l'auteur dramatique qui a tant de fois traité sous les feux de la rampe les drames psychologiques les plus nuancés, le critique qui a provoqué et nourri de sa verve polémique les batailles littéraires les plus acharnées.

N'est-ce pas un noble exemple que de voir un tel écrivain se présenter modestement devant une commission examinatrice et de passer à quarante ans, après une brillante carrière, l'examen le plus minutieux, le plus rigoureux possible?

Ceux qui ont eu la chance d'assister ce vendredi à l'examen, au cours duquel M. Camil Petresco présenta sa thèse, furent sans doute sensibles à la dignité intellectuelle du débat engagé entre les professeurs et le candidat. Le jury ne cachait d'ailleurs pas son sentiment de satisfaction et son juste orgueil d'examiner un tel étudiant. MM. Gusti, Radulesco-Motru, Paul Negulesco, Pogoneanu et Caracostea examinèrent tour à tour les divers problèmes et les divers aspects de la thèse – et M. Camil Petresco leur donna la réplique.

Nous eûmes plusieurs fois l'impression de nous trouver devant un débat académique par son style et par tout ce qu'il avait d'inévitablement solennel, mais très vivant pourtant et très serré par son acuité analytique.

Il n'est pas dans notre intention de résumer ce débat ou d'exposer la thèse de M. Camil Petresco. Elle sera, espérons-le, publiée, et on pourra de la sorte connaître une des plus sérieuses contributions à l'étude de l'esthétique du théâtre.

Ce que nous voulons faire remarquer ici c'est uniquement la signification intellectuelle de l'événement. La vie universitaire fut dans les dernières années trop discréditée par tant de regrettables incidents; elle fut trop longtemps troublée par l'agitation politique, pour que nous ne nous considérions obligés de signaler avec la plus vive satisfaction un événement qui rend à cette vie universitaire son ancienne noblesse, son traditionnel prestige, sa dignité morale.

Puissent les étudiants d'aujourd'hui comprendre toute la portée de la leçon qu'un étudiant d'hier leur sert avec tant de discrétion, avec tant de simplicité. Puissent ces étudiants d'aujourd'hui imiter cet exemple de fierté intellectuelle qui trouve dans le travail son accomplissement le plus cher.

EMILY BRONTË EN TRADUCTION ROUMAINE

La Fondation pour Arts et Lettres le Roi Carol II, à laquelle nous devons déjà un nombre si grand

d'œuvres littéraires de première importance, vient de publier en traduction roumaine le roman célèbre d'Emily Brontë, dont le titre au moins – Wuthering Heights – *nous paraissait autrefois intraduisible.*

Quel miracle ce vieux livre, écrit par une jeune fille il y a un siècle et qui garde pourtant, malgré le temps, malgré l'oubli, toute son étrange poésie, toute sa tristesse pathétique, toute sa passion brûlante.

Véritable miracle en effet, car comment pourrait-on expliquer autrement ce livre, écrit dans un petit patelin de Yorkshire par une jeune fille modeste qui n'avait jamais vu le monde, qui n'avait jamais connu la vie – ce qu'on nomme ordinairement „la vie" – et qui cachait pourtant dans ses rêves tout un monde à la fois cruel et féerique?

L'histoire littéraire ne connaît probablement aucun chapitre plus touchant, plus humain et plus mélancolique que le petit chapitre réservé aux trois sœurs Brontë – Emily, Charlotte et Anne – qui dans leur solitude de Yorkshire, ignorant, probablement leur admirable génie, inconscientes de leur vocation unique, écrivaient, intimidées par le doute, des livres destinés à parcourir les siècles... On ne s'est pas aperçu du premier moment de tout ce qu'il y avait d'admirable dans la sombre et terrible histoire de Wuthering Heights.

Emily Brontë mourut sans qu'elle eût la pleine conscience de la valeur de ce livre. Lui aurait-on dit qu'on le lira en 1937 avec tant de ferveur, elle ne l'aurait sans doute pas cru. Telle est la simplicité et la sainte inconscience de son jeune génie.

Après un siècle, le roman n'a rien perdu, ni de sa fraîcheur angélique, ni de son hallucinante terreur. La diabolique figure de Heathcliff nous fait encore peur, une peur enfantine, poignante. La lumineuse grâce de Nelly Dean rayonne encore émouvante de bonté. Et les âpres paysages du roman, la farouche solitude où se déroule tout ce drame, les vents qui hurlent à travers la plaine désolée – tout nous est évoqué avec une force tragique qu'on est étonné de trouver dans le cœur d'une jeune fille...

Peu de romans nous laissent un souvenir si durable. On peut oublier certains détails du récit, on peut laisser s'efforcer la figure, la silhouette de certains héros, on peut s'éloigner peu à peu de la hantise qui traverse toutes les pages du livre – mais ce qu'on n'oublie jamais, ce qu'on ne peut jamais oublier c'est son atmosphère de rêve, son souffle poétique, son goût inaltérable de tristesse, d'amour et de nostalgie.

Nous avons maintes fois déploré le mauvais choix des livres étrangers qu'on traduit chez nous. Nous avons maintes fois protesté contre les ravages provoqués dans l'édition roumaine par MM. Dekobra et Pitigrilli.

Aussi sommes-nous obligés de saluer aujourd'hui avec reconnaissance la traduction d'une œuvre de l'importance et de la grave beauté de celle-ci. Les fondations royales ont le droit d'enregistrer, avec la publication de ce livre, une nouvelle victoire et de recueillir la gratitude unanime de tous les lecteurs qui aiment les véritables et éternelles valeurs artistiques.

ALFREDO CASELLA ET ARTURO BONUCCI. MIHAIL JORA, OVID DRIMBA ET LA PHILHARMONIQUE

Ce que nous admirons surtout dans la personnalité musicale si riche et si variée de M. Alfred Casella, ce sont surtout le compositeur et le pianiste. Le dirigeur ne nous paraît pas d'une qualité égale. M. Casella dirige avec une certaine timidité, avec un certain manque d'initiative. Sous sa baguette hésitante, l'orchestre garde une sorte de monotonie terne, bien rarement coupée d'un accent plus vif et plus direct.

Est-ce à cause de cela que la symphonie de Clementi nous parut, même dans la transcription moderne de Casella, une œuvre fade, correcte et exempte de toute inspiration véritable?

Pourtant, quand il dirige une partition plus vivante, quelle finesse de détail, quelle intelligence et quel ravissant esprit ne sait-il pas imprimer à.l'interprétation! Ce fut notamment le cas de cette charmante Scarlattiana, *composition qui, tout en conservant la clarté pleine de lumière sonore du vieux maître italien, réussit de lui donner une expression moderne, actuelle, admirable par toutes ses trouvailles d'écriture musicale.*

La musique de M. Alfredo Casella nous impose par la solidité de sa conception et en même temps par l'esprit inventif de sa technique. C'est un puissant alliage de tradition classique et de jeunesse moderne qui nous donne l'image exacte de son style.

Ce n'est pas par un simple accident que ce compositeur s'est appliqué à mettre en valeur les

anciens maîtres italiens. Dans ce travail d'exploration historique, Casella affirme sa solidarité intime, naturelle et profonde avec la grande ligne classique de son art. Et pourtant, il n'est pas un „traditionaliste", il n'est pas un „réactionnaire". Rien de plus étranger à son tempérament créateur que la musique de type académique. Casella n'est pas un conformiste. Il aime les expériences courageuses, les chemins inconnus, les formules difficiles. Il cherche et il trouve le trait d'union entre l'éternelle leçon du passé et l'éternelle marche en avant d'un esprit inquiet, libre et jeune.

*Deux pièces symphoniques (*Scarlattiana *et la suite de* La Donna Serpente*) et deux pièces pour violoncelle et piano (une sonate et une nocturne suivie d'une tarentelle) nous fournirent une matière suffisante pour essayer de comprendre le style de Casella.*

Bien qu'il soit méridional, le Dr Arturo Bonucci n'a pas cet excès sentimental qui fait le charme un peu exagéré de certains artistes méridionaux. Il y a un ténor qui se cache dans chaque italien trop sensible: il y a un penchant naturel vers l'expression excessive. Eh bien, M. Bonucci n'a rien d'un ténor. Son jeu est sobre, viril, concentré, plein d'une émotion qui pour être profonde, n'est pas moins discrète.

La sûreté technique de son jeu est simplement parfaite. Aucune hésitation, aucun doute, aucun obstacle. Il joue avec une aisance qui n'a rien de superficiel. Nous avons déjà dit dans notre chronique précédente la façon remarquable dont il joua le

Concerto pour violoncelle et orchestre *de Boccherini. Mais là où il nous convainquit définitivement de ses qualités si graves et en même temps si harmonieuses ce fut dans la sonate de Beethoven, qu'il exécuta dans le programme du récital de dimanche matin. Sensibilité profonde, expression contenue – voilà ses qualités premières, et on ne les trouve pas trop souvent.*

*

Pourquoi nous donna-t-on si rarement l'occasion d'entendre M. Mihail Jora? C'est une figure des plus sympathiques de notre vie musicale. Esprit fin et cultivé, il fait valoir dans toute son activité musicale le goût le plus avisé, le sens critique le plus nuancé.

Il nous fait admirer l'élégante discrétion avec laquelle il consent de garder sa place modeste dans une vie musicale troublée par les compétitions les plus acharnées. Il n'a pas des velléités, il ne brigue la place de personne, il ne s'occupe pas de sa réclame personnelle. Il se contente tout simplement de travailler, animé par l'amour et le respect le plus délicat de son art. Il nous fit entendre récemment, dans un cercle musical assez restreint, quelques poèmes de Tudor Arghezi et de Bacovia, mis en musique avec une compréhension et une sensibilité de véritable poète.

Et c'est également en poète qu'il dirigea le dernier concert de la Philharmonique. Tout d'abord la charmante, légère et spirituelle cinquième symphonie de Franz Schubert, si agréable dans sa gentillesse viennoise, M. Jora sut la garder de tout

excès de facilité. Quant au Concerto pour piano et orchestre *de Schumann, il eut le courage de le confier à un jeune soliste roumain M. Ovid Drimba.*

C'est un double courage, car d'une part le préjugé du public exige toujours des noms étrangers (un nom étranger est un commencement de célébrité, car on ne peut jamais savoir ce qu'il cache), et d'autre part ce concerto de Schumann c'est une charge vraiment difficile pour un jeune artiste inconnu.

M. Drimba fit preuve d'un véritable don artistique et d'une technique laborieuse, attentive, appliquée, un peu trop appliquée peut-être, car plus de liberté lui aurait été sans doute nécessaire. Sa tâche était des plus difficile, car il devait supporter les souvenirs de tant de grands virtuoses qui avaient joué avant lui, sous la même coupole, la même œuvre de Schumann. Mais justement, la difficulté de cette tâche rendit l'effort de M. Drimba plus estimable.

La seconde partie du programme nous présenta une suite de quatre Paysages moldaves *de M. Mihail Jora et les danses de l'opéra* Le Prince Igor *de Borodine. Nous connaissions déjà les* Paysages moldaves *de M. Jora et nous les réentendîmes avec le plus sincère plaisir. Leur richesse de couleur, la douce lumière qui les baigne, l'invention mélodique nourrie par de lointains échos folkloriques, tout est remarquable dans cette composition que l'orchestre joua avec une heureuse compréhension et que le public salua avec une visible émotion artistique*

LES AVENTURES DE L'ESPRIT CRITIQUE

Je lis dans une revue parisienne, dont la bonne foi ne peut être en aucune façon mise en doute (car il s'agit de la noble et digne N. R. F.), une courte information d'une saveur spéciale. C'est une dépêche de source allemande. La voici:

„Nuremberg. Six journalistes sont arrêtés, revêtus de maillots roses, et contraints par M. Streicher à accomplir en public diverses acrobaties, dont ils avaient critiqué l'exécution".

La nouvelle nous paraît d'abord invraisemblable, tant elle est extravagante. C'est une idée comique, qui serait d'un effet irrésistible dans un film américain. Mais peut-on croire qu'un gouvernement, qui n'a pas fait trop souvent preuve d'aimer la gaité, pourrait prendre avec tout le sérieux dont il est capable, une telle mesure? On croirait à une mystification, si ce petit fait divers ne répondait pas en vérité à toute une politique intellectuelle, inaugurée par le troisième Reich. Détrompons-nous: il ne s'agit pas d'une farce plus ou moins innocente; il ne s'agit pas d'une plaisanterie plus ou moins grossière; il ne s'agit ni plus ni moins que d'une nouvelle conception de la culture.

M. Streicher, qui vient de prononcer contre les six journalistes de Nuremberg la condamnation pénale la plus étrange possible, n'est pas un humoriste: il est tout simplement le défenseur d'un nouveau point de vue intellectuel.

On sait que la doctrine hitlérienne condamne avec une violence extrême toute fonction critique de

l'intelligence. L'esprit critique serait, selon cette doctrine, un esprit dangereux et démoniaque. Il serait l'adversaire de l'esprit créateur. Le régime hitlérien s'est donc décidé de supprimer tout essai de pensée critique, dans n'importe quel domaine, politique, artistique, alimentaire, sportif ou – mettons! – hippique.

Les hommes n'ont qu'un seul droit: le droit d'admirer. Tout admirer, sans exception, sans réserve, sans modération. Admirer tous les événements politiques, admirer tous les livres qu'on écrit, tous les tableaux qu'on expose, tous les discours qu'on vous fait entendre.

Admirer la bêtise, admirer le manque de talent, admirer la brutalité, admirer l'ignorance, admirer l'injustice, admirer, admirer, admirer... Admirer ou – à la rigueur – se taire. (Bien qu'on ne sache pas encore si le silence n'est lui aussi un délit indirect de non-admiration. Là-dessus la jurisprudence n'est pas encore fermement établie). Admirer ou se taire, mais en aucun cas ne pas avoir le courage funeste de déclarer ses doutes, ses désillusions, sa timide opinion contraire. Admirer ou se taire, mais ne pas avoir la criminelle insolence de chuchoter timidement un „non", là où tout le monde hurle avec enthousiasme un commode et total „oui".

Voici pourquoi la condamnation prononcée à Nuremberg contre les six journalistes, qui ont eu l'inimaginable toupet de ne pas applaudir un spectacle, nous paraît, si nous la regardons mieux, très juste et très intelligente.

J'attends avec impatience que ce système pénal soit appliqué dans tous les domaines où l'abominable esprit critique pourrait se manifester. Et je ne serais pas du tout surpris, le jour où je lirais une nouvelle dépêche de Nuremberg:

„Hier soir, le citoyen Hans Mayer, qui eut l'imprudence de déclarer publiquement dans le restaurant où il prenait son dîner que les deux œufs à la coque qui lui avaient été servis n'étaient pas tout à fait excellents, fut arrêté par la police. Le tribunal du peuple, convoqué d'urgence, condamna le nommé Hans Mayer de pondre deux douzaines d'œufs absolument frais".

L'OPÉRA ROUMAIN: LA NUIT DE SAINT GEORGES, *OPÉRA COMIQUE EN TROIS ACTES DE TUDOR DE FLONDOR. LE RÉCITAL SZIGETI*

Quel spectacle émouvant l'Opéra Roumain nous donna mardi soir l'occasion d'applaudir! Un vieil opéra roumain, dont l'existence même nous était inconnue et qui nous est révélé après un demi-siècle d'oubli!

Nous avions de vagues connaissances sur l'activité musicale que Tudor de Flondor avait déployée longtemps avant la guerre, en Bucovine, sous la domination autrichienne. Membre d'une noble famille roumaine, qui s'est illustrée dans les luttes d'affirmation nationale, Tudor de Flondor avait cultivé la musique de source populaire et folklorique. Il contribua par son exemple à faire aimer la tradition artistique roumaine et

à conserver sous la domination autrichienne l'esprit toujours vivant d'un art national.

Tout en connaissant ce rôle d'animateur, qu'il avait joué dans la Bucovine à la fin du dernier siècle, nous ne savions pas que Tudor de Flondor avait composé un opéra. Cet opéra c'est grâce à M. Mihail Jora et à M. Jean Marin Sadoveano que nous venons de le voir représenté sur la scène de l'Opéra Roumain.

La nuit de saint Georges *fut représentée pour la première fois, il y a exactement cinquante-deux ans, en mars 1885, au Théâtre „Armonia" de Cernăuti. N'est-il pas émouvant de penser à tout ce qu'il y avait d'héroïque dans cette manifestation musicale dans la capitale d'une province brutalement soumise à une domination étrangère? Et surtout n'est-il pas émouvant de songer à tous les changements heureux qui se sont produits depuis la première de 1885 jusqu'à la première de 1937?*

Ce fut donc avec une explicable émotion que nous entendîmes mardi soir l'œuvre ressuscitée de Flondor. Mais si l'intérêt historique et la qualité évocatrice de cette représentation furent remarquables, ne croyez pas que son intérêt musical fut moindre. La nuit de saint Georges *est une œuvre d'une abondance mélodique surprenante. Une invention musicale, assez facile généralement, mais généreuse, vivante, pleine de couleur et pleine de jeunesse nourrit les trois actes de l'opéra. Des motifs populaires, des thèmes folkloriques traversent la composition et lui donnent un pittoresque qui nous enchante tout d'abord par sa fraîcheur, par sa sincérité.*

Sans doute c'est une œuvre que le temps a marqué et qui ne porte pas sans une certaine difficulté la lourde charge des nombreuses années écoulées. Le livret de l'opéra est puéril – la musique en est parfois désuète. Quel enfantillage dans cette histoire trop simple, trop romantique, qui nous rappelle les comédies charmantes, à force d'être puériles, de notre cher et vieux Vasile Alecsandri. Et pourtant, il y a dans cette naïveté tant de sincérité, tant de jeunesse, qu'il ne nous est pas difficile de donner vacance à nos exigences trop sévères et de prendre part avec le plus vif plaisir à ce voyage musical vers le passé.

M. Mihail Jora s'est donné la peine de revoir, de corriger, d'actualiser la partition de Flondor. Sans lui imprimer des modifications de substance, il en a revu l'orchestration, en mettant en valeur les passages les plus importants. Avec la modestie du véritable artiste, avec la générosité du véritable musicien, il n'a pas hésité de consacrer son travail à la mémoire de Flondor, afin de faire revivre une œuvre injustement oubliée. M. Jora fut chaleureusement acclamé par le public, qui l'applaudit pour le double mérite d'avoir découvert et revu l'opéra de Flondor et de l'avoir d'autre part admirablement dirigé.

Il est juste de féliciter la direction de notre Opéra pour l'acte de justice qu'elle vient de faire avec la première de mardi. Elle n'a rien négligé pour que le succès fût complet. La mise en scène, les décors, la distribution témoignèrent de l'attention spéciale vouée au spectacle.

Quant aux interprètes ils furent sans exception excellents. Mmes Émilia Gutiano, Evantia Costinesco, Eugenie Babad, Virginie Miciora, MM. Stefanovici, Dumitresco, Teodorian, Opriman et Niculesco chantèrent et jouèrent avec un dévouement et une conviction parfaits.

*

Que M. Joseph Szigeti soit un violoniste d'excellente classe, il n'y a aucun doute. Sa technique est sûre, son instinct musical est authentique. Il est un des meilleurs interprètes du Concerto pour violon et orchestre *de Beethoven – et c'est assez dire.*

Pourtant, M. Szigeti est un artiste inégal. Le récital, qu'il donna lundi soir à l'Athénée Roumain, le prouva largement. Il eut au cours de ce récital quelques moments admirables, mais il en eut quelques autres qui nous déroutèrent par leur manque de vérité et de profondeur.

Nous fumes émus par la manière dont il joua la sonate de Bach et nous fûmes également émerveillés par la finesse qu'il mit à interpréter la délicate petite sonate de Claude Débussy. Mais la pièce centrale du programme, la Sonate Kreutzer, *fut – pourquoi ne pas le dire? – une grande désillusion. Où est la simplicité profonde, la gravité pathétique de Georges Enesco ou de Bronislaw Huberman? Où est l'expression contenue de Milstein? M. Szigeti joua la sonate de Beethoven avec un excès dramatique, avec un abus d'effets, avec une virtuosité si accentuée, si extérieure, qu'il réussit peut-être d'épater le public, mais il réussit également de tuer l'émotion.*

Plus discret, moins appuyé, plus attentif aux nuances, son jeu serait probablement moins „impressionnant", mais plus profond. De toute façon, et malgré ces réserves, un beau concert...

PETER NEAGOE

Ce qui est émouvant dans la carrière littéraire de M. Peter Neagoe, l'écrivain de réputation mondiale, qui se trouve de nouveau parmi nous, sur le sol de la patrie, après une absence de nombreuses années, ce n'est pas son grand succès: c'est avant tout le fait d'avoir gardé dans ses écrits, si vivante et si riche, l'empreinte de la terre natale, l'âme de cette terre, la nostalgie de ses paysages, l'amour de ses couleurs – et d'en avoir fait la matière de toute son œuvre.

M. Peter Neagoe est, dans tout ce qu'il y a de plus profond et de plus intime dans son œuvre, un écrivain roumain. Aussi, la Société des Écrivains Roumains, qui vient de l'élire ce dimanche comme membre de la société par les acclamations unanimes de la dernière assemblée générale, n'a pas fait un geste de courtoisie. Elle a reconnu simplement un état de choses, elle a ratifié simplement une réalité.

Le hasard a voulu que M. Peter Neagoe écrive ses livres en anglais et qu'il les publie en Amérique. Ceci n'a rien changé, ni de sa sensibilité de poète roumain, ni de son attachement à cette terre, dont il raconta les mystères et il chanta les beautés, pour un

énorme public de lecteurs lointains, auxquels il révélait de la sorte tout un monde inconnu...

N'est-il pas curieux de remarquer que presque tous nos compatriotes, qui, écrivant dans une langue étrangère, on connaît Istrati... – presque tous –, en commençant par le plus glorieux et le plus dramatique, notre cher et inoubliable Panaït Istrati... – presque tous, dis-je, ont gagné l'attention du public étranger, surtout par ce qu'il y avait de spécifiquement roumain, de spécifiquement local dans leur inspiration et dans leur manière d'écrire. C'est par la couleur locale, par le pittoresque, par la richesse d'une imagination de source folklorique, qu'un Panaït Istrati réussit tout d'abord d'imposer son génie, qui était le génie de la terre de son enfance.

M. Peter Neagoe lui aussi s'est fait remarquer par les mêmes qualités originales. Il apporte dans la littérature universelle un monde nouveau, jeune, plein de ressources ignorées, plein de vie et de force.

C'est surtout ce côté de „forêt vierge" que la critique française par exemple a souligné élogieusement dans le roman Iléana la possédée, *lors de la publication de ce livre en français. Il n'est pas inutile de remarquer que ce sont toujours les mêmes motifs d'inspiration roumaine qui ont fait le succès d'un autre de nos compatriotes, M. Konrad Bercovici, dont les livres connaissent un énorme succès en Amérique.*

Et la princesse Bibesco elle-même n'a-t-elle pas obtenu sa plus durable victoire littéraire en écrivant son roman Isvor, le pays des saules, *ce*

roman si intimement nourri par la sève anonyme et profonde de la poésie populaire roumaine?

Le succès d'un Peter Neagoe démontre encore une fois toutes les possibilités de sensibilité et d'expression que les lettres roumaines peuvent révéler à la littérature universelle. Il nous indique en même temps quelle est dans notre art littéraire la voie qui a plus de chance de mener nos créations au-delà des frontières: c'est la grande voie qui part de Ion Creangă et aboutit à Mihail Sadoveano.

CARTEA LUI ALEXANDRU VIANU

Desigur, nu o simplă întâmplare făcuse ca Alexandru Vianu să deţină în redacţia acestei reviste o rubrică de „actualităţi franceze". Era în această alegere, o definire intelectuală. In geografia culturii sale, Franţa ocupa locul prim.

Şi prin problemele de care s-a ocupat, şi prin spiritul în care rezolva aceste probleme, Alexandru Vianu a fost un intelectual de disciplină franceză. Atâta cât i-a îngăduit prea scurta lui viaţă, atâta cât i-a permis activitatea lui publicistică, destul de severă pentru a nu fi prea abundentă, tânărul scriitor a dovedit o frumoasă vocaţie de critic şi moralist. Amândouă sunt tipice îndeletniciri franceze.

Prin critică nu trebuie să înţelegem simple exerciţii de observaţie literară, ci o disciplină de gândire, al cărei obiectiv nu este exclusiv literatura, ci

viaţa, problemele ei morale, problemele de conştiinţă ale omului.

Spirit grav, lipsit de frivolitate, dar nu şi de supleţe, Alexandru Vianu nu era în critica literară un amator de cărţi, ci un scriitor preocupat de cunoaşterea omului. Poate de aceea înclina mai mult spre eseu, decât spre critica activă, înregistratoare. Valorile literare propriu-zise l-au interesat mai puţin în ele însele. Dincolo de orizontul lor, el urmărea întrebările centrale despre viaţă, despre om, despre conştiinţă. În acest sens, era un moralist, calitate prin care se afla pe cea mai veche linie de tradiţie intelectuală franceză, linia ce pleacă de la Montaigne şi vine până la Alain.

Nici unul din aceste două nume nu este invocat aici fără necesitate. Cu modestia sa naturală, cu perfecta sa discreţie de ton, cu grija atentă pentru adevăr, ce-l ducea uneori la o ţinută aproape impersonală, Alexandru Vianu nu făcea mai puţin parte din această familie de spirite sceptice şi libere.

Este definitoriu pentru întreaga lui personalitate faptul că singura sa carte – această *Libertate şi cultură* al cărei trist destin a fost să apară după moartea lui – pune aşa de puternic şi aşa de dramatic accentul pe problema libertăţiii

Este în acest fapt o probă esenţială de legătura organică ce-l apropia pe Alexandru Vianu de cultura franceză. În alte culturi, ideea de libertate este poate o noţiune abstractă, rece şi indiferentă. Nu zadarnic asistăm la spectacolul atâtor tinere generaţii europene care sucombă în diverse colectivisme.

Tânăra cultură franceză însă – şi într-aceasta ea nu se abate de la linia eternă a spiritului francez – trăieşte astăzi în chipul cel mai viu problema libertăţii. Toate acele grupări personaliste (grupările *Esprit* şi *Ordre nouveau*, mai ales) care se silesc cu atâta energie şi cu atâta luciditate să facă triplul proces al marxismului, al fascismului şi al democraţiei nu pornesc nici ele în ultimă esenţă, decât tot de la necesitatea de a găsi un răspuns şi o soluţie problemei fundamentale a libertăţii.

Cartea lui Alexandru Vianu, privită în ansamblul cărţilor româneşti de aceeaşi generaţie, este o apariţie singuratecă. Ea formulează cu discernământ, cu claritate, cu severitate critică puncte de vedere pe care tinerii noştri eseişti le lichidează de obicei – mai ales de la un timp încoace – prin simple violenţe de stil.

Se înţelege că Alexandru Vianu nu era un eseist politic – dar politica îl interesa în măsura în care îi oferea încă o perspectivă a sufletului omenesc şi în măsura în care ea angajează destinul omului. De aici vine desigur curiozitatea lui Alexandru Vianu de a urmări jocul ideilor în politică. Cultura şi politica erau pentru el întruchipări – pe alt plan – ale aceloraşi valori.

Gândiţi-vă cât de mult domină în eseistica franceză, această dublă perspectivă a lucrurilor. Albert Thibaudet şi Alain în vechea generaţie, Edouard Mounnier, Robert Aron şi Denis de Rougemont în generaţiile mai tinere, şi-au orientat deopotrivă critica lor pe îndoitul plan al literaturii şi al politicii, considerate ca manifestări complementare al aceloraşi realităţi.

Prin acest dublu obiectiv, cartea lui Alexandru Vianu este încă o dată opera unui moralist de şcoală şi tradiţie franceză.

Într-un timp bântuit de toate fanatismele, Alexandru Vianu era un sceptic şi nu se sfia să o spună. Scepticismul său nu are însă nimic facil. El decurge nu dintr-un refuz de a lua viaţa în serios, ci dintr-o consecinţă logică a unei gândiri care recunoaşte în ideea de libertate problema sa centrală.

Sceptic, Alexandru Vianu mai era desigur şi din oroare temperamentală pentru orice exces de atitudine sau de expresie. „Oroare" este, de altfel, un termen în care nu s-ar fi recunoscut. Reacţiunile sale sunt moderate. Niciodată prea vii. Niciodată prea colorate. Totul se temperează în scrisul său, care nu are nici elanuri, nici depresiuni, ci un fel de egalitate sobră, nu lipsită de o discretă mândrie: „...o anumită atitudine sceptică este cele mai adeseaori semnul unei demnităţi intelectuale pe care oricine şi-o poate dori" (p. II).

Ar fi să nu-l cunoaştem pe Alexandru Vianu, dacă nu am înţelege cât de scumpă i-a fost această „demnitate intelectuală". Dar ar fi să-l cunoaştem şi mai puţin, dacă nu am descifra în scepticismul său altceva decât o eleganţă de stil şi un echilibru formal. Acest scepticism constituia pentru el o disciplină de gândire. Era tehnica lui intelectuală. Era atitudinea care îi permitea să ia cunoştinţă cu seriozitate, fără spirit partizan, fără orbire, de datele unei chestiuni şi să o privească detaşat, nu sub o singură lumină, ci sub mai multe lumini diverse, care cu cât sunt mai multe şi mai diverse sunt mai analitice.

„A recunoaşte coexistenţa mai multor poziţii contrarii şi deopotrivă de legitime, mai dovedeşte un anumit realism al ideilor, către care orice efort de luciditate trebuie să tindă."

Expresia este admirabilă. Scepticismul definit ca un „realism al ideilor", ca o supunere obiectivă în faţa diversităţii lor, încetează a fi atitudinea uşor iresponsabilă, drept care trece în mod curent, şi devine dimpotrivă o atitudine care-şi asumă toate răspunderile şi nu escamotează nici o dificultate, printr-un prea comod refuz de a privi şi de a vedea.

Acest scepticism se mai împacă în gândirea lui Alexandru Vianu cu o idee pe care o găsim deseori exprimată de-a-lungul cărţii sale: respectul persoanei umane.

Este mai mult decât principiul juridic şi în fond abstract al „drepturilor omului". Este o afirmare a valorilor individuale de creaţie, într-un moment istoric ce cochetează prea mult cu formulele istorice globale, colectiviste.

Alexandru Vianu nu ignorează rectificările ce vor trebui să sufere în urma crizei actuale, ideile de libertate individuală şi, în genere, valorile individualiste. Dar aceasta nu-l poate duce să accepte deplina abdicare a omului singur în faţa forţelor colective şi deplina anihilare a persoanei umane care, orice s-ar întâmpla, va rămâne mereu elementul de creaţie în istorie şi în cultură.

Sceptic şi individualist, dar nu în sensul limitat, egoist şi puţin caricatural pe care, de la un timp, l-au căpătat cele două cuvinte, Alexandru Vianu leagă aceste atitudini de însăşi obligaţiile spirituale ale omului de totdeauna.

Cu astfel de preocupări, cu asemenea structură intelectuală, Alexandru Vianu era destinat să fie un critic pătrunzător al fenomenului cultural francez.

Serioase înclinări de temperament, frumoase calităţi personale de claritate, o remarcabilă justeţe psihologică, un simţ de echilibru ce-i dădea în plină tinereţe un veritabil accent de maturitate, toate acestea îl orientaseră în mod firesc spre Franţa. A fost unul dintre cei mai sensibili cunoscători ai ei. Nu numai o informaţie justă şi mereu ţinută la curent cu evenimentele (fără să ne dea supărătoarea impresie de improvizaţie a cronicarului de actualităţi), dar mai ales o intimitate naturală cu spiritul francez, făceau din fiecare nouă cronică a lui Alexandru Vianu, o fereastră deschisă spre peisajul moral, politic şi literar al culturii franceze.

Cetitorii „Revistei Fundaţiilor Regale" nu au uitat desigur tonul modest, cumpănit şi simplu al acelor expuneri lunare, făcute cu atâta probitate, dar, în acelaşi timp, cu o atâta de nuanţată înţelegere.

Jumătate din volumul postum al lui Alexandru Vianu este dedicat Franţei. Sub titlul *Ideea franceză în lume*, sunt strânse o serie de mici eseuri, recenzii şi note, care, toate la un loc, ne dau o imagine surprinzător de unitară. Astăzi, când ni se vorbeşte în termeni prea catastrofici despre declinul unei vechi şi strălucite culturi care, prin instinctul ei de ordine şi echilibru, incomodează idealuri prea turmentate, ca să suporte asemenea confruntări, lectura paginilor lui Alexandru Vianu este fericită.

„Franţa este singura ţară în vremea aceasta care trăieşte cu sentimentul unor forme şi idei imuabile. Raţionalismul îi dă fixitate, umanismul măsură, energia ei se exprimă în conduită fermă. Franţa are îndoieli, dar nu desperări. Nu i le permite moderaţia şi

plăcerea de a trăi, supremul bun moral al poporului francez. A spune că Franţa e complet impermeabilă la valorile noi e prea mult. Ea e curentată de toate ideologiile, de toate zbuciumările, dar există o zonă a spiritului francez până la care nu se ridică ceaţa". (p. 107).

„Îndoieli, dar nu desperări". Este o formulă concisă, care exprimă cu exactitudine întreaga carte a lui Alexandru Vianu; carte gravă, plină de întrebări serioase asupra timpului nostru, carte prea lucidă pentru a nu fi îngrijorată, dar, în acelaşi timp, prea bărbătească pentru a se lăsa invadată de „sentimente funerare", în ce priveşte soarta culturii noastre.

Fără entuziasme grăbite, fără judecăţi improvizate, fără efecte retorice, fără accese lirice, Alexandru Vianu era, sub rezerva lui de stil respectuoasă, uşor ironică şi mândră, un înţelegător al vremii sale. Nici speriat de felurite idei fulminante, nici păcălit de vechi conformisme intelectuale, el ne arată prin scrisul său că e totuşi posibil ca, în acest timp confuz, o minte clară să-şi păstreze cu fermitate rolul ei ordonator.

ORLOFF ET LE DERNIER CONCERT DE LA PHILHARMONIQUE. LE FESTIVAL EGIZIO MASSINI

La Philharmonique vient de mettre fin, un peu prématurément, à son activité pour 1936—1937. La saison musicale est terminée. Après six mois de

concerts, qui nous fatiguaient parfois par leur abondance, nous aurons, hélas, le repos le plus complet. Faisons nos adieux à notre fauteuil de l'Athénée Roumain et revenons à notre fidèle et modeste appareil de T. S. F. qui reste le dernier refuge de nos nostalgies musicales.

Mais avant de nous séparer, il ne serait pas inutile de jeter un dernier coup d'œil sur la saison musicale qui vient de finir. C'est ce que nous nous proposons de faire dans notre prochaine chronique, qui sera dédiée à l'activité de la Philharmonique, considérée dans l'ensemble de ses expériences, de ses succès ou de ses insuccès. En attendant, occupons-nous des derniers concerts, que nous avons eu récemment l'occasion d'entendre: les deux concerts Orloff et le récital Piatigorsky.

Le pianiste russe Nicolas Orloff nous fut présenté l'autre dimanche comme soliste du dernier concert symphonique. La soirée commença par la Symphonie en ré majeur *de Mozart (la* Symphonie „Haffner"*). Exécution correcte, à laquelle on ne peut reprocher rien d'autre que le manque de cette légère poésie mozartienne, indéfinissable et indispensable, cette poésie qu'on ne peut jamais atteindre par la voie médiocre d'une correcte exécution mécanique du texte.*

Certes, M. Alfred Alessandresco, qui dirigea le programme de ce dernier symphonique, n'est pas un interprète indiqué spécialement pour Mozart. Sa baguette n'a que de la faiblesse, là où elle devrait avoir de la subtilité. Loin de nous pourtant de le rendre responsable du manque d'esprit mozartien que

nous fûmes obligés de remarquer dans l'exécution de la symphonie.

Il faut nous résigner une fois pour toutes : notre orchestre symphonique n'est pas fait pour la musique de chambre. Ses cordes sont trop rudes, ses cuivres sont trop violents. Il y a tout un répertoire qu'il faut se résigner à entendre dans des conditions plus ou moins ingrates.

Ce n'est pas à un tel orchestre que nous exigerons une parfaite exécution des Concertos brandebourgeois *de Bach ou des petites sérénades de Mozart, ou des délicieuses symphonies de Haydn. C'est un orchestre qui, bien dirigé, arrive à faire des choses excellentes, quand il s'agit de Wagner, de Richard Strauss, de Brahms et même parfois de Beethoven, mais qui est moins doué pour Bach, Haydn et Mozart.*

Il nous l'a prouvé récemment de la façon la plus péremptoire, en jouant, il y a un mois, sous la direction de Hermann Scherchen, la Serenata notturna *de Mozart – charmante petite pièce qui fut loin d'être bien réalisée, bien que la compétence, l'autorité et l'instinct artistique d'un Scherchen ne puissent nullement être mis en question.*

Faisons donc justice à M. Alessandresco, qui montra la plus visible bonne volonté dans l'exercice de ses fonctions de dirigeur. Il dirigea avec une application qui l'honore le Concerto en do mineur pour piano et orchestre *de Rachmaninov, la pièce de résistance du programme. Au piano, M. Nicolas Orloff, le soliste de ce beau concerto, nous montra que dans les années qui se sont écoulées, depuis sa*

première apparition devant le public de Bucarest, il n'a rien perdu de ses solides qualités de musicien.

M. Orloff est un artiste puissant. Son langage artistique est simple, clair et précis. Mais cette simplicité n'exclut pas la finesse, cette précision n'exclut pas les nuances. Le concerto de Rachmaninov, dont certaines longueurs pourraient être une charge périlleuse pour un pianiste de souffle moins égal, trouve en M. Orloff un interprète admirable.

La seconde partie du programme nous fit entendre le Prélude à l'après-midi d'un faune *de Debussy,* Trois caprices *de M. Mihail Andricu (première audition agréable et que nous applaudîmes volontiers) et, pour finir, le poème symphonique de Richard Strauss,* Don Juan.

Quant à M. Orloff, nous le retrouvâmes trois jours plus tard au récital qu'il donna dimanche matin, toujours à l'Athénée Roumain. Il nous confirma encore une fois l'impression de fermeté technique et de sensibilité sincère que son jeu nous avait donnée du premier moment. Le programme du récital lui donna d'ailleurs, vu sa diversité, l'occasion de mettre en valeur la richesse de ses dons, la variété de ses moyens d'expression. De Brahms à Ravel, de Chopin à Scarlatti, M. Orloff passe avec une aisance remarquable, avec une égalité étonnante d'intuition et de sûreté artistique.

*

L'Opéra Roumain vient de fêter les 25 années d'activité musicale de M. Egizio Massini, le chef d'orchestre bien connu. C'est une juste récompense d'une

longue et laborieuse carrière, dédiée à la musique, aux institutions musicales de Roumanie et au public.

Italien de naissance, M. Egizio Massini a apporté chez nous cette passion pour la musique d'opéra qui est si pittoresque et si généreuse en Italie. M. Massini est devenu dans sa nouvelle patrie un des plus ardents et des plus énergiques combattants pour la création d'un opéra roumain.

Dès la première heure, il fit partie de l'équipe d'artistes et musiciens qui a décidé courageusement la fondation de l'Opéra, qui a supporté les premiers risques, les premières difficultés et qui a vaincu les premiers obstacles.

Quand on songe à tout ce que représente l'existence de l'Opéra Roumain pour le prestige de notre Capitale et généralement pour notre pays, on est obligé d'en être reconnaissant à M. Massini et à tous ses camarades avec lesquels il collabora jusqu'à l'accomplissement de leur rêve.

Moins original comme dirigeur de musique symphonique, M. Massini est en échange un excellent dirigeur d'opéra, un des éléments les plus utiles dont nous disposons en cette matière. Une longue expérience du spectacle, une énergie de bon travailleur, une autorité naturelle et simple, voilà quelles sont les qualités que M. Massini a vouées depuis tant d'années à notre premier théâtre lyrique.

Le festival organisé en son honneur par l'Opéra Roumain donna au public l'occasion de manifester chaleureusement sa sympathie et son admiration pour les 25 années de travail de M. Egizio Massini.

UNE ASSEMBLÉE LITTÉRAIRE

Je ne sais pas comment les choses se sont passées à la dernière assemblée générale de la Société des Écrivains Roumains. Mais j'ai lu avec étonnement que nos hommes de lettres ont décidé de se réunir encore une fois après les vacances de Pâques, dans une assemblée spéciale, uniquement dédiée au problème de la liberté de l'art.

Une telle réunion me paraît étrange. Ce problème peut-il être résolu par une société des écrivains autrement que dans le sens de la liberté? Y a-t-il un écrivain qui puisse imposer à la littérature une autre obligation que celle d'être vraie, un autre idéal que celui de connaître l'âme humaine?

Je sais bien que depuis quelque temps certains pédagogues, qui ont le souci légitime de la moralité publique, mènent un combat acharné contre ce qu'ils nomment l'excès de liberté littéraire. Depuis quelque temps? À vrai dire, depuis toujours. C'est le métier des pédagogues, c'est leur vocation, et c'est, reconnaissons-le, leur devoir. Devoir ingrat, sévère, antipathique parfois, mais obligatoire toujours. La pédagogie ne peut pas aimer les poètes. Elle ne peut ni comprendre, ni approuver la fantaisie, le rêve et l'imagination. La poésie n'est pas bien-pensante – et les pédagogues n'ont pas le droit de lui pardonner ce grave péché.

Je le dis sans aucune ironie. Il existe, certes, un danger de l'esprit poétique, qui est trop libre, trop individuel, trop courageux, pour ne pas être suspect dans un solide système d'éducation.

L'éducation a besoin de quelques bons et fermes préjugés. Rien de meilleur pour la santé morale, pour la tranquillité publique et pour la sûreté générale.

Les pédagogues ont donc un droit indubitable d'exercer la police des bonnes mœurs, et de l'exercer spécialement dans le domaine des arts et des lettres. Mais cette police moraliste, peut-elle être faite par les écrivains mêmes?

Quand un Flaubert ou un Baudelaire sont traduits devant les tribunaux, tout se passe de la façon la plus normale. Telle est leur destinée, telle est la condition de leur métier, tel est le prix – dur, mais inévitable – du génie... Mais croyez-vous possible un Baudelaire qui fasse lui-même à son tour le métier d'agent secret de la morale? Voyez-vous un Flaubert enrôlé dans la brigade des bonnes mœurs? Un Flaubert qui fasse le réquisitoire de la littérature et qui dénonce comme criminelle la liberté créatrice? Voici pourquoi l'assemblée générale convoquée par notre société des écrivains nous paraît étrange.

Discuter la liberté de l'expression artistique? Est-ce qu'une telle discussion est encore possible dans une société littéraire? Ne trouvez-vous pas qu'il y a une contradiction fondamentale, absolue, définitive, entre l'existence d'une assemblée de gens de lettres et la possibilité d'un tel débat?

J'attends avec impatience la réunion convoquée. Comme je ne suis que spectateur, je suis d'avance certain qu'on va s'amuser.

RÉFLEXIONS EN MARGE DE LA DERNIÈRE SAISON MUSICALE I

Comme nous l'avons déjà annoncé dans la chronique précédente, notre intention est de faire à présent que la série des concerts est finie, un tour d'horizon de la saison musicale.

Il ne s'agit pas de faire le bilan des événements musicaux, auxquels nous eûmes l'obligation et quelquefois le plaisir d'assister. Il ne s'agit pas d'établir un registre plus ou moins complet des concerts mauvais, médiocres, bons ou excellents, qui nous furent donnés depuis le mois d'octobre jusqu'au mois d'avril.

Nous estimons qu'il est bien plus utile d'étudier plutôt les conditions générales dans lesquelles se déroule ordinairement la vie musicale de chez nous. Regardons attentivement ce qu'on pourrait nommer les éléments constitutifs de cette vie musicale: le public, le répertoire, les formations symphoniques, les associations chorales, les petits ensembles de musique de chambre, les solistes qui nous viennent de l'étranger, etc.

Et commençons par le plus modeste, le plus ignoré et pourtant le plus important de tous ces facteurs. Ai-je besoin d'ajouter que ce facteur „le plus modeste et le plus ignoré" n'est personne d'autre que le public?

*

Il existe à Bucarest un public de concert si bien défini numériquement et qualitativement qu'on le reconnaît toujours sans aucune difficulté.

Ce sont les mêmes gens qui fréquentent régulièrement les salles de concert. Ce sont les mêmes visages qu'on aperçoit chaque jeudi soir à l'Athénée Roumain, les mêmes figures qu'on est d'avance sûr de rencontrer à un récital, les mêmes spectateurs qu'on remarque à l'Opéra, les soirs qu'on y donne du Wagner ou du Mozart...

Ce public constitue une sorte de famille. Il a ses habitudes communes, ses préjugés, ses partis pris. Il a le sentiment intime de sa solidarité. Avec quel étonnement ne regarde-t-on pas dans une salle de concert l'apparition d'un nouveau venu! Qui est-il? D'où vient-il? Que cherche-t-il? C'est un intrus – et il lui faudra un certain apprentissage, un certain stage, jusqu'à ce qu'il soit reçu dans le cercle fermé de cette famille mélomane.

Je songe parfois, en regardant une salle de concert, je songe aux petites réunions musicales de chez la bonne Madame Verdurin, cette inoubliable Madame Verdurin que le sourire amusé de Marcel Proust nous évoque avec tant de malice...

Ne croyez pas que je veuille médire notre public de concert. Son amour pour la musique est incontestable, sa constance dans cet amour est émouvante.

Je sais aussi que la musique n'est pas faite pour remporter un succès égal aux succès du cinéma et qu'elle exige une sensibilité, un goût, une éducation artistique, qui limitent forcément le nombre de ceux qui forment le public habituel des salles de concert.

Pourtant, c'est regrettable que notre vie musicale soit condamnée à se développer dans un cercle si limité, si étroit. Nous avons parfois un sentiment d'inutilité, en voyant tant de travail, tant de bonne volonté, tant de foi, se perdre sans écho, sans récompense devant le même public de deux ou trois cents personnes. La musique a quand même le droit d'obtenir une audience plus large. Elle a le droit et elle a aussi la possibilité. Ce n'est qu'une, question de volonté.

Avez-vous pensé, les soirs où vous entrez avec un léger sentiment de paresse au concert, avez-vous pensé à ceux que vous laissez dehors? Avez-vous regardé les jeunes gens qui guettent la porte de l'Athénée, avec l'espoir absurde qu'au dernier moment on la leur ouvrira largement et qu'on leur permettra l'entrée?

Car il y a un autre public qui lui aussi aime la musique, mais pour lequel une place est inaccessiblement chère. Il y a ce public modeste, enthousiaste et pauvre, qui ne peut trouver à Bucarest ce qu'on trouve dans toute grande ville européenne: un bon concert pour un prix supportable. Il y a cet émouvant public qui prend d'assaut les places à trois francs aux concerts Colonne, à Paris, ou bien les places de soixante-dix pfenig à Berlin, aux concerts de l'orchestre symphonique.

Chez nous, on n'a pas le droit d'aimer la musique si on n'est pas riche. Voici quelle est la première cause – je ne dis pas la seule, car il y en a d'autres, et nous nous réservons le droit de les discuter –

la première cause du nombre si restreint des auditeurs sur lesquels nos musiciens peuvent compter.

La musique devient un luxe trop cher. Plus inaccessible par ses conditions matérielles que par l'orgueil artistique de ses réalisations, elle languit dans son isolement.

Notre vie musicale a besoin d'un contact plus vif, plus large, plus humain, plus généreux, avec le public. Non seulement ce public un peu snob (malgré l'incontestable mérite de sa fidélité) et un peu ennuyé pour avoir perdu la fraîcheur et l'élan que seule la surprise nous donne, mais le public inconnu qui attend d'être découvert, appelé, éduqué, ce grand et bon public auquel il faut révéler le miracle de la musique. On a fait dans ce sens, au cours de la dernière saison, une expérience édifiante. La mairie de Bucarest a organisé quelques concerts symphoniques populaires.

La Philharmonique lui a cédé trois de ses concerts et les places furent distribuées gratuitement par les soins de la municipalité. Eh bien, le résultat fut admirable. Nous n'avons jamais vu dans une salle de concert tant de jeunesse, nous n'avons jamais senti tant de chaleur, tant de sincérité. La musique trouvait un public neuf, surpris par le miracle, un public dont l'émotion était spontanée, libre, forte...

Ceux qui ont la direction de notre vie musicale sont obligés de penser à la leçon qui se dégage de cette expérience. Nos artistes, nos musiciens, nos compositeurs ont beaucoup à gagner d'un public rajeuni, renouvelé, élargi, un public qui pourra les animer de toute sa jeunesse, de toute sa ferveur.

Il faut ouvrir les fenêtres, il faut ouvrir largement les portes...

TOPÂRCEANU

Il s'était tu bien avant de mourir. Son nom, qui avait connu autrefois toutes les faveurs de la critique et du public, ne se trouvait plus dans ce qu'on nomme l'actualité littéraire.

Sauf quelques nouvelles éditions de ses anciens livres, il a laissé passer des nombreuses années sans rien publier. On voyait très rarement la signature de G. Topârceanu dans les revues, bien qu'il eût autrefois la direction effective d'une de nos plus grandes publications littéraires, la „Viaţa românească".

Un „écrivain fini", disait-on de ce poète qui nous avait jadis éblouis par l'heureuse facilité de sa lyre, par la fraîcheur de son style, par la spontanéité de son esprit. Malgré l'élégance de ce style, malgré sa fermeté, malgré son équilibre, on avait toujours, en lisant les poèmes de Topârceanu, l'impression d'une extrême facilité. Combien cette impression était trompeuse! On ne saura jamais le dur et patient labeur, les longues heures de travail minutieux, dont il rachetait ce style limpide, cette légèreté pleine de finesse et d'humour.

L'humour! Topârceanu fut une victime de sa réputation d'humoriste. Moins sensible à tout ce qu'il y avait de grâce, de mélancolie, de discrète tristesse dans son œuvre, le grand public n'y voyait que les

traits satiriques, le côté ironique d'une sensibilité qui n'était pourtant pas uniquement „gaie". Mais le public n'aime pas les nuances. Topârceanu était un auteur divertissant: cela suffisait pour une renommée littéraire.

Certes, il n'est pas juste d'ignorer les éléments d'humour de sa poésie. Les parodies et les pastiches de Topârceanu sont un véritable modèle du genre. Il y mettait un extraordinaire mimétisme de style, une étonnante capacité de reconstituer l'âme intime des styles les plus divers, mais il apportait dans ce jeu un sens critique, un goût, une lucidité, qui dépassaient de beaucoup les exigences d'un simple „jeu".

Il ne faut pas ignorer ce côté satirique de son œuvre, mais il ne faut non plus lui sacrifier ce qu'il y avait de plus profond, de plus subtil dans la sensibilité du poète. Topârceanu était un élégiaque qui avait la pudeur de ses émotions. Aussi les cachait-il sous un sourire narquois, qui trompait bien de lecteurs, mais dont il ne se laissait pas tromper lui-même.

Qui pourrait dire toute la lassitude, toute la mélancolie, que cet „humoriste", cet auteur de chroniques rimées, cachait dans sa solitude de Jassy, où il menait depuis tant d'années une existence silencieuse qui nous faisait l'impression de chercher volontairement l'oubli!

Il y a deux ans, il avait publié un dernier livre – et il passa presque inaperçu. Un livre grave, triste, sur des choses graves et tristes. Un livre de guerre et de captivité. Sa belle prose, sa prose d'artiste

attentif et orgueilleux, nous évoquait un monde où les lecteurs de ses poèmes agréables ne pouvaient retrouver l'insouciance joyeuse de ses anciens livres, la verve éclatante de son inspiration d'autrefois.

Le poète y était surtout toujours présent, mais un poète sensible à la douleur, sensible aux grandes questions de la vie et de la mort – de cette mort qui l'avait déjà marqué et qui attendait l'heure...

RÉFLEXIONS EN MARGE DE LA DERNIÈRE SAISON MUSICALE II – LE RÉPERTOIRE

Nous avons consacré notre chronique précédente au public habituel des concerts, ce public qui représente le milieu fermé, isolé, restreint, presque impénétrable de notre vie musicale, et nous avons remarqué que cet isolement est une des causes, la plus principale peut-être, de la monotonie et du manque d'horizon que nous avons toujours déplorés dans le mouvement musical de chez nous.

Rien ne nous fait plus clairement constater cette monotonie que le répertoire qui nourrit depuis quelques années les programmes de nos concerts, répertoire invariable dans sa pauvreté, dans son manque de diversité, dans sa paresse.

La première exigence qu'un répertoire musical doit satisfaire c'est tout d'abord celle d'encourager la musique originale. Il faut que les compositeurs roumains soient assurés de ne pas travailler en vain.

Il faut leur donner la certitude que leur travail aura toujours la possibilité de se faire valoir et que leurs manuscrits ne sont pas d'avance condamnés à rester éternellement enfermés dans un tiroir.

À quoi bon parler d'une vie musicale roumaine, si les compositeurs roumains n'en font pas partie? Comment avoir une activité fertile, créatrice, abondante, variée, comment l'avoir si on ne lui donne pas de possibilités de se manifester?

Jetez un coup d'œil sur les programmes des concerts qu'on vous a fait entendre au cours de la saison 1936-1937, et vous serez étonnés de constater quelle place insignifiante, humiliante on réserve à nos propres compositeurs.

Il ne s'agit pas de faire de la démagogie nationaliste dans ce domaine, mais n'est-il pas juste d'exiger une attention spéciale pour les œuvres de nos musiciens et n'est-il pas utile, artistiquement utile, de leur faciliter le contact avec le public et de leur ouvrir plus largement, plus généreusement, les portes de la salle de concert?

Il existe une société des compositeurs roumains. Pourquoi ne mène-t-elle pas un combat plus décidé, plus énergique afin d'imposer à nos institutions musicales, officielles ou privées, un répertoire où la production artistique roumaine trouve enfin la place qui lui est due?

C'est un devoir qui revient surtout à la Philharmonique qui étant incontestablement notre plus importante institution musicale doit jouer, dans le domaine de la musique, le rôle que le Théâtre National joue dans le domaine de la littérature dramatique.

La Philharmonique a l'immense bonheur d'être dispensée de tout souci matériel. Elle a la chance et l'honneur de pouvoir travailler sous la protection royale du Souverain, mais si cette chance lui accorde les meilleures conditions pratiques possibles, elle lui impose en même temps des obligations spéciales et elle justifie les exigences les plus sévères.

Dans la saison qui vient de finir, la Philharmonique n'a fait qu'une place insignifiante à la musique roumaine. Elle ne nous présente que quelques petites pièces symphoniques déjà connues et quant aux premières auditions – on excepte les petites esquisses symphoniques de M Andrico, exécutées au dernier concert – on ne nous en a point donné.

Les compositeurs roumains ont le droit d'attendre un autre régime. Le public a le droit d'exiger un répertoire plus souple, plus courageux, plus généreux. D'ailleurs, cette remarque n'est pas valable seulement pour la musique roumaine. Le chapitre de la musique étrangère n'est lui non plus beaucoup plus riche, beaucoup plus varié dans notre répertoire.

On a chez nous une étrange conception de l'actualité artistique. Nous sommes en retard d'au moins vingt ans sur l'actualité musicale européenne. J'exagère à peine si j'affirme que le comble du modernisme c'est pour nous... Richard Strauss. Quand on donne du Strauss ou du Debussy à la Philharmonique, on a l'impression d'un petit acte de révolution. N'est-ce pas aller trop loin? Le public comprendra-t-il? Ne sera-t-il pas trop effrayé? Supportera-t-il tant de courage?

Il y a vraiment une atmosphère désuète, démodée, vieillotte, légèrement solennelle, légèrement ridicule dans toute notre vie musicale, perdue confortablement dans un répertoire qui est devenu mécanique, à force d'être répété.

Que faudrait-il faire? La solution ne nous semble pas difficile. Du moins, pas difficile à formuler. Il faudrait ouvrir un peu les fenêtres. Il faudrait laisser entrer dans cette maison close, qui est notre vie musicale, un peu de jeunesse, un peu de lumière. Il faudrait reprendre le contact avec les grands courants de sensibilité et d'expression musicale qui se manifestent à l'étranger.

Nous avons sincèrement applaudi la Philharmonique le jour où elle nous présenta le Concerto pour piano et orchestre *de Lopatnikoff. Ce n'est pas une grande œuvre, mais c'est une œuvre nouvelle, une expérience nouvelle et de toute façon il est infiniment préférable de s'engager dans une telle expérience, qui représente peut-être certaines difficultés, que de jouer encore et encore le* Concerto en mi mineur *de Chopin, cet archiconnu concerto qui ne représente, il est vrai, aucun danger d'interprétation, mais qui gît depuis longtemps dans le répertoire de notre orchestre, exécuté jusqu'à son complet usage, jusqu'au total épuisement de sa beauté.*

Mais le concerto de Lopatnikoff ne fut qu'un accident et d'ailleurs il ne prouvait pas le meilleur choix. On aurait pu trouver mieux.

Connaît-on chez nous le Concerto pour violon et orchestre *d'Alban Berg, ce grand musicien*

autrichien qui est mort cette année, admiré par une critique européenne fervente et absolument ignoré par nos dirigeurs? Sait-on l'émotion profonde que ce concerto a provoquée dans le monde musical de Paris et de Londres et sait-on quelles triomphales exécutions a-t-il connues sous la baguette d'un Hermann Scherchen ou d'un Charles Munch?

Au lieu de nous donner chaque année le même concerto de Tchaïkovsky, le même concerto de Mendelssohn, la même symphonie de Lalo (entendues cinq fois, dix fois, cinquante fois), n'est-il pas plus utile qu'on nous laisse entrevoir d'autres paysages sonores, d'autres mondes artistiques, d'autres langages musicaux? Mais la question du répertoire mérite d'être regardée de plus près. Nous nous proposons de le faire dans notre prochaine chronique.

RÉFLEXIONS EN MARGE DE LA DERNIÈRE SAISON MUSICALE III – LE RÉPERTOIRE

Qu'on nous accorde la liberté d'insister un peu sur le problème du répertoire musical de la dernière saison. Nous en avons déjà parlé dans notre chronique précédente, mais la question est assez importante pour permettre une discussion plus ample.

Nous avons donc remarqué quelle pauvre place on réserve d'habitude à la musique roumaine et aux compositeurs roumains dans les programmes de nos concerts. Nous avons d'autre part remarqué que la nouvelle musique européenne, celle qui est

véritablement la musique de notre temps, celle qui exprime les expériences les plus courageuses dans le monde musical moderne, est soumise elle aussi au même traitement d'indifférence. Je n'ai cité que l'exemple du Concerto pour violon et orchestre *d'Alban Berg, œuvre magnifique qui a remporté partout une émouvante victoire et qu'on ignore chez nous avec une commode impassibilité. Mais ce n'est qu'un seul exemple et j'aurai pu vous en offrir cinquante.*

Je me rends pourtant fort bien compte que nos deux remarques, relatives à la musique roumaine et à la musique moderne en général, ne sont pas infaillibles.

On pourrait nous donner une réponse qui ait toutes les apparences de la vérité et de la justesse. On pourrait notamment nous dire qu'une institution de l'importance de la Philharmonique n'a pas le droit de s'engager sur le chemin des expériences incertaines. Elle ne peut s'assumer le risque d'un répertoire inconnu, elle n'a pas la liberté d'ouvrir trop largement ses portes à une musique trop hardie, car cette hardiesse même est parfois une aventure, et l'esprit aventureux, créateur ou non, comporte des risques qu'une institution aussi importante ne peut librement accepter. C'est un point de vue que nous n'admettons pas, mais c'en est un et il mérite d'être considéré.

„Ne demandez pas – pourrait-on nous dire – à un grand orchestre symphonique, comme c'est l'orchestre de la Philharmonique, ne lui demandez pas de mettre son pupitre à la disposition des jeunes

musiciens qui sont encore en quête de leur voie. Ne lui exigez pas trop de compréhension pour les formules nouvelles, pour les expériences trop récentes. La Philharmonique n'est pas un laboratoire: elle est une académie. Son rôle n'est pas de trouver: c'est de maintenir. Elle sert les valeurs déjà acquises. Elle représente le maintien de la tradition, la grande voie de l'art classique, la maison des grands maîtres.

N'attendez pas qu'elle soit à la page. Ne lui demandez pas qu'elle soit actuelle. Son rôle même la force d'être toujours en dehors du temps. Elle est obligée, par la haute fonction artistique dont elle est chargée, d'être inactuelle et de servir le passé, le grand passé, qu'elle doit maintenir et transmettre aux nouvelles générations.

„Ne lui demandez donc pas du Berg, du Prokofiev ou du Stravinsky. C'est déjà bien assez quand elle vous donne du Richard Strauss. Car son domaine véritable ce sont les grands maîtres, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven. C'est le domaine de Brahms, de Schumann, de Wagner. Avec un peu d'effort, il peut s'étendre jusqu'à Debussy, mais pas plus loin. Car plus loin c'est l'inconnu qui commence, et le domaine légitime de la Philharmonique c'est le domaine des certitudes."

Un tel langage, si faux qu'il nous paraisse, n'est pourtant pas absurde. Il exprime un point de vue qui peut se soutenir. Supposons donc qu'en vertu même de son rôle artistique, la Philharmonique est dispensée de toute obligation envers la musique moderne, roumaine ou étrangère. Supposons que son

répertoire n'appartient qu'à la grande musique. Eh bien, c'est notamment à partir d'ici que commence la véritable critique de ce répertoire, la partie la plus juste et la plus triste de cette critique. C'est notamment à partir d'ici que commencent les objections les plus sévères.

Le répertoire des classiques est chez nous d'une pauvreté et d'une monotonie qui finira d'exaspérer les derniers auditeurs, fidèles, mais fatigués, de nos concerts symphoniques.

En matière de Beethoven, par exemple, je n'exagère pas de beaucoup en disant que le répertoire permanent de la Philharmonique, ne reconnaît que cinq pièces: la III-ème, la V-ème et la VII-ème symphonie, le Concerto pour violon et orchestre, *et le* Concerto pour piano et orchestre en mi bémol majeur. *On les joue et on les rejoue, jusqu'à l'annulation de toute émotion. Pour que nous entendions la première symphonie, il faut qu'un Hermann Scherchen vienne lui-même secouer un peu le profond sommeil philharmonique. Se doute-t-il chez nous de toutes les merveilles beethovéniennes qui restent jusqu'à ce jour totalement inconnues au public roumain amateur de musique? Je vous ai parlé un jour de la* Fantaisie pour piano, chœur et orchestre *(op. 80), qui est une des œuvres de Beethoven les plus fréquemment exécutées à l'étranger et en Allemagne surtout. À Bucarest, les dirigeants de notre vie musicale nous font l'impression d'ignorer jusqu'à son existence.*

Et que dire du répertoire symphonique mozartien qu'on nous offre invariablement depuis tant d'années? Il est d'une telle indigence, que le jour où un violoniste étranger nous joua le Concerto pour

violon et orchestre en ré majeur, *nous eûmes le sentiment d'assister à un petit miracle de courage! Et pendant ce temps, les grandes œuvres du maître restent inaccessibles et lointaines... Entendra-t-on un jour le* Requiem, *le sublime* Requiem *de Mozart?*

Non, ne faisons pas des rêves absurdes. Il y a bien d'autres pièces, bien plus simples, qu'on ignore toujours avec une solide constance dans l'indifférence. N'avez-vous pas l'impression qu'on craint à la Philharmonique d'ouvrir un texte, qui ne se trouve déjà dans les archives de l'orchestre. C'est la terrible crainte des premières auditions. Il arrive parfois qu'on en annonce, mais au dernier moment on les supprime et on revient prudemment à ce qu'on sait déjà par cœur.

Un exemple: M. Jacques Thibaud devait exécuter cette année chez nous un concerto pour violon et orchestre de Bruch, belle œuvre que très peu de gens connaissent chez nous. L'affiche du concert nous l'annonçait: pourtant, le concerto ne fut pas exécuté. On le remplaça au dernier moment par le Poème *de Chausson, ce très beau poème, qui avait pourtant le défaut d'avoir été déjà joué deux fois cette année, deux ou trois fois l'année passée.*

Mais la règle générale de notre répertoire est toujours la même: fuir l'inconnu se blottir dans ce qu'on sait déjà. C'est la loi du moindre effort.

UN GRAND ÉCRIVAIN PERDU... ET RETROUVÉ

De toutes les œuvres qui sont actuellement en train de paraître, afin de donner à la semaine festive

du livre l'éclat et le prestige qu'on a toujours tâché de lui assurer, celle qui nous semble la plus importante c'est la nouvelle édition des œuvres de B. P. Hasdeu.

Ce n'est pas simplement un livre: c'est un événement.

L'oubli qu'on a voué jusqu'à présent à la personnalité si complexe et si troublante de Hasdeu est absolument inexplicable. C'est un oubli poli, plein de respect, plein de courtoisie, mais tenace et résistant. On est d'accord dans les livres d'école, dans les discours académiques, dans les leçons universitaires, on est d'accord sur l'importance de Hasdeu, mais on ne le lit pas, son œuvre, si vaste et si variée est ignorée, sa prose, cette prose admirable de richesse, de couleur et de vigueur expressive, occupe une place insignifiante dans la conscience du lecteur et de la critique, son activité de journaliste est totalement perdue dans les vieilles collections de l'Académie, ses grands poèmes, ses grandes nouvelles, ses discours, ses articles de critique, ses travaux philologiques – tout ou presque tout se trouve, par je ne sais quel refus de voir et de comprendre, banni de l'histoire vivante de nos lettres.

Hasdeu ou le grand écrivain inconnu! Inconnu peut-être à cause de sa grandeur même. Il est trop riche, il est trop passionné, il est trop vaste. Il y a trop de chemins qu'on doit suivre pour arriver jusqu'au centre de son renom. Il sollicite au lecteur des sentiments contraires, il lui impose des attitudes

souvent contradictoires. Il est parfois bizarre, il est presque toujours déroutant.

L'histoire littéraire n'aime pas les complications. C'est donc peut-être uniquement par commodité qu'elle a si longuement tenu à l'écart une œuvre d'une telle grandeur.

Les éditions royales, dirigées par le professeur Al. Rosetti, sous la directe surveillance du Souverain, dont elles ont d'ailleurs l'honneur de porter le nom, marquent aujourd'hui, avec cette nouvelle édition de Hasdeu, une de leurs plus nobles et fières victoires. Elles ne nous donnent pas un livre: elles nous redonnent un écrivain.

Naturellement il ne s'agit pas pour le moment d'une édition intégrale des œuvres de Hasdeu – ce qui exigerait non seulement des énormes dépenses matérielles, mais surtout des longues années de travail. Pourtant, les deux grands volumes, qui nous sont offerts, seront largement suffisants pour faciliter l'accès de l'œuvre. Ils nous présentent Hasdeu sous les aspects les plus divers et dans les moments essentiels de son activité. Le poète, l'auteur dramatique, le journaliste, le critique, l'homme de science, le polémiste – tout Hasdeu s'y trouve.

Il faut féliciter les Fondations Royales d'avoir chargé M. Mircea Eliade de la lourde tâche de surveiller l'édition, de choisir les textes, d'en écrire les notes critiques et de donner à l'ouvrage un admirable caractère synthétique. Il s'est acquitté de cette tâche avec une compétence rigoureuse et avec une compréhension pleine de générosité.

Que ceux qui aiment le livre roumain se réjouissent de cette belle victoire.

LES BALLETS MENAKA

La date que les ballets Menaka ont choisie pour leurs spectacles à Bucarest ne fut pas trop heureuse. Nous sommes déjà en pleine morte saison artistique. Voyez les salles de concert fermées depuis un mois déjà, voyez ce public fatigué dont le plus héroïque effort artistique est d'entendre pendant ses chaudes soirées de mai les orchestres tziganes dans les restaurants d'été. Aussi la troupe indienne fut obligée de jouer devant une salle peuplée au dernier moment grâce à un véritable déluge de billets de faveur.

Regrettons-le pour les artistes de cet excellent ensemble, car ils avaient certainement le droit d'espérer un meilleur accueil et une plus généreuse compréhension. Regrettons-le également pour le public de Bucarest, car il a raté un des plus intéressants spectacles de cette année.

L'art des ballets Menaka n'est pas facilement accessible pour un spectateur européen. C'est tout un autre monde de sensibilité et d'expression qu'ils nous révèlent brusquement. On se sent au premier moment déplacé dans un autre ordre artistique. La chorégraphie, que notre goût, nos préférences, nos habitudes nous ont fait depuis longtemps accepter et comprendre, n'a rien de commun avec cette

chorégraphie indienne, qui vient visiblement non seulement d'un autre continent géographique, mais d'un autre continent spirituel, psychologique et moral. C'est un autre alphabet humain, secret, fermé, indéchiffrable. C'est un fragment mystérieux d'une culture fondamentalement étrangère à la sensibilité européenne. Nous le considérons avec le sentiment de nous trouver devant un message d'un monde lointain, un monde de légende, le monde de l'inconnu.

Pas de comparaison possible entre les ballets Menaka et les autres spectacles de danse. Je ne pense évidemment pas à une comparaison critique (car il ne s'agit pas de „préférer" ou de distribuer des éloges hiérarchiques) mais à une comparaison de structure.

Songez par exemple aux spectacles donnés au mois de mars par les ballets Jooss. Vous vous rappelez sans doute tout ce qu'il y avait d'étrange, de déroutant, d'abstrait dans leur danse. Vous vous rappelez le mystère un peu lourd, un peu chargé, de leurs tableaux (car l'expressionnisme allemand y avait laissé une em-[1]*. [Vous vous] rappelez les obscurs symboles qui animaient cette chorégraphie, si puissante d'ailleurs, si rhétorique parfois, animée d'un profond et pathétique lyrisme.*

Pourtant, si étrange, si original, si mystérieux qu'il nous semblât, l'art des belles Jooss était quand même déchiffrable. Il représentait une autre formule artistique, mais il appartenait toujours, même par ses expériences les plus hardies, au monde européen.

Je ne crois pas que les ballets Menaka représentent, dans le mouvement artistique indien, une

[1] Rând căzut la tipografie.

formule originale ou une expérience propre. J'ai l'impression qu'il s'agit au contraire d'une troupe qui garde avec fidélité, peut-être même avec une certaine impersonnalité voulue, la tradition chorégraphique indienne. C'est d'ailleurs notamment à cause de ce „manque de personnalité" que les ballets Menaka nous donnent une si profonde impression de vérité, d'expression authentique, que l'Europe n'a pas altérée.

Je ne veux pas faire des paradoxes, mais il me semble que dès qu'un artiste asiatique veut être „original" il cesse de l'être. Cette originalité est fausse, elle est de goût européen, elle trahit le message original, plein du mystère de sa propre inconscience, que l'artiste peut nous transmettre, rien qu'à nous faire entendre la voix de son pays, rien qu'à nous faire voir les gestes et les signes folkloriques de son peuple.

Les ballets Menaka sont émouvants par leur simplicité de folklore, par leur visible manque de fausse originalité. Ils ne jouent pas sur la carte, si facile, de l'exotisme. Il y a un exotisme „bon pour l'Europe", un exotisme de carte postale, l'exotisme de la pauvre Madame Butterfly. C'est l'exotisme qui sera toujours assuré d'arracher les ovations et les larmes des foules européennes. Ce n'est pas cette sentimentalité exotique que les ballets Menaka se proposent d'exploiter. Bien au contraire, leur art est de la plus fière et de la plus sobre simplicité. Il plonge ses racines dans le folklore indien, vers les sources les plus secrètes, les plus intimes de l'âme du peuple. Il exprime

d'autre part une tradition religieuse, parfois directement liturgique, qui redonne à la danse son ancienne majesté mystique, sa grâce perdue, son message suprême.

Que nous sommes loin de la danse agréable, mais si européanisée, si dépourvue de mystère profond, d'une Nyota Inyoka! Que nous sommes loin de la danse „personnelle" de Yeichi Nimura, vedette exotique qui soulève l'enthousiasme naïf d'un public épaté par tant de „mystère". Les ballets Menaka n'ont pas de vedette. Elle-même, cette belle et jeune fille, dont le nom est célèbre, n'est pas une vedette. Elle est soumise à la danse, soumise à la musique, soumise aux liens secrets du drame chorégraphique.

Avouons encore une fois que ce „drame chorégraphique" ne nous est pas toujours intelligible. Nous ne comprenons pas toute sa signification intime. Les gestes n'ont pas l'expressivité de la danse européenne. Ils sont plus abstraits, moins dramatiques, plus plongés dans le silence d'où ils se détachent je ne sais pas avec quelle lenteur hiératique, avec quelle tristesse de rêve lucide.

Et la musique qui accompagne la danse ne fait que redoubler le mystère. Ce n'est d'ailleurs pas exactement un „accompagnement". Le mot est insuffisant. Il s'agit plutôt d'une alliance spirituelle du son et du geste, il s'agit d'un dialogue pathétique entre le silence et la voix... Nos oreilles et nos yeux entendent et regardent ce jeu avec la surprise un peu effrayée d'une découverte.

NOTĂ LA *WUTHERING HEIGHTS*[1]

Au trecut aproape opt ani de când am citit pentru prima oară *Wuthering Heights*, romanul Emilyei Brontë, şi nu-mi dădeam seama cât de mult îl uitasem, deşi continuam să-l număr printre amintirile mele literare cele mai scumpe.

Sunt cărţi care, după ce le-ai uitat povestea şi după ce şi-au pierdut treptat în memoria noastră conturul, lasă în urma lor un fel de lumină care nu se stinge niciodată, un fel de sunet pe care-l vei recunoaşte totdeauna printre o mie de sunete uitate.

Este o virtute poate numai a poeziei şi a muzicii de a ne lăsa emoţii mai durabile decât amintirea lor materială.

Desigur, nu voi putea spune, cu cartea închisă, versurile *Herodiadei* lui Mallarmé, şi nici nu voi putea număra în gând, măsură cu măsură, o anumită sonată de Beethoven, dar şi una, şi cealaltă îşi păstrează pentru mine un gust distinct, chiar dacă mi-ar fi greu să-l definesc, o calitate emoţională proprie.

Păstram, din prima citire a romanului *Wuthering Heights*, o imagine mereu mai depărtată, cu cât anii treceau, dar în schimb gustul intim al acestei cărţi mi s-a părut totdeauna viu. Dacă figurile eroilor se pierdeau în ceaţa uitării, dacă întâmplările cărţii deveneau nesigure, dacă decorurile aspre şi peisajele sălbatice în care se desfăşoară povestea se decolorau treptat, nu e mai puţin adevărat că dincolo

[1] Emily Brontë. *La răscruce de venituri.* Roman. Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II".

de toate acestea rămânea un suflu de poezie pe care uitarea nu-l putea acoperi.

N-aş fi putut istorisi decât foarte vagi lucruri despre *Wuthering Heights*. Deşi e o povestire romantică, aprinsă, cu oameni viforoşi, cu pasiuni întunecate, o uitasem aproape în întregime. Nu ţineam minte decât atmosfera stranie ce se desprinde din paginile ei. E o carte lunatecă, turmentată, o carte bătută de vânturi – acele vânturi aprige pe care le aminteşte cu atâta putere titlul ei intraductibil.

Mai puţin şi mai mult decât o amintire, romanul Emilyei Brontë îmi lăsase un sentiment de tristeţe şi de teroare, sentiment supravieţuind parcă unui vis uitat.

După opt ani, nu fără oarecare teamă, am redeschis vechea carte, astăzi tradusă şi tipărită în româneşte...

*

Recitirea unei cărţi pe care altădată ai iubit-o prea mult nu este – ca şi revederea unui loc ce ţi-a fost pe vremuri scump – lipsită de primejdii. S-ar putea să te aştepte o deziluzie. S-ar putea să nu mai regăseşti nimic din ce te-a încântat cu ani în urmă, şi să nu mai înţelegi vechile tale emoţii.

Wuthering Heights a rămas însă aceeaşi poveste miraculoasă pe care am cunoscut-o întâia oară.

Carte zbuciumată, când străbătută de cumplite viziuni drăceşti, când înseninată de imagini pure şi odihnitoare... Carte aspră, în multe din paginile ei, purtând parcă sigiliul unui blestem. E una din cele mai sumbre poveşti de iubire din câte am cunoscut.

Tragica pasiune care îi uneşte şi îi desparte pe Heathcliff şi pe Catherine Earnshew este poate fără exemplu în literatura romanelor de dragoste. Ce pereche stranie şi ce destin întunecat! Până dincolo de viaţă, până în lumea fantomelor, se vor chema fără glas, unul pe celălalt.

Cititorul urmăreşte cu nelinişte împlinirea acestui destin, pe care nu-l înţelege.

Literatura ne-a învăţat să aprobăm sau să dezaprobăm. În citirea unei cărţi ne place să luăm parte la tot ce se întâmplă şi le dăm eroilor prietenia sau aversiunea noastră.

Dar oamenii din *Wuthering Heights* ne derutează. E ceva demonic în ei, o înspăimântătoare voinţă de a face rău, dar, în acelaşi timp, este o putere cutremurătoare de iubire.

Simţi că într-adevăr – aşa cum spune un teribil cuvânt al lui Heathcliff – ei pot iubi într-o singură zi mai mult decât alţi oameni în optzeci de ani.

Sunt pasiuni ce ard limitele unei conştiinţe normale şi trec mai departe, spre demenţă, spre atrocitate şi poate spre cine ştie ce neînţeleasă linişte finală.

La toate acestea cititorul asistă dezorientat, orbit şi de flăcările ce ţâşnesc din carte, dar şi de petele mari de întuneric ce rămân în urma lor.

Să se apropie de aceste fantomatice apariţii omeneşti nu îndrăzneşte, iar să le deteste simte că nu are dreptul.

O mare iubire duce cu sine şi blestemul, şi iertarea ei.

Ce e greu de înţeles este că *Wuthering Heights* a fost scris de o femeie, şi nu de o femeie care să fi

cunoscut viaţa, care să fi dus o existenţă excepţională şi să fi privit în faţă mari aventuri personale, ci de o fată de ţară, pierdută într-un colţ de provincie, unde moartea avea s-o ajungă în plină tinereţe.

Emily Brontë era o domnişoară. Întrebuinţez într-adins acest cuvânt, căci totul trebuie să fi fost cuviincios şi binecrescut în casa surorilor Brontë, în casa domnişoarelor Brontë.

Emily, Charlotte şi Anne! Când mă gândesc la ele, la ce trebuie să fi fost viaţa lor în orăşelul din Yorkshire, îmi place să le văd sub înfăţişarea candidelor eroine pe care ni le-a prezentat acum vreo doi ani un admirabil film de cinematograf: *Fetele doctorului March.* Până şi trăsăturile feţei mi se pare că sunt aceleaşi, şi, deşi n-am văzut nici un portret al Emiliei Brontë, nu cred că fac un prea mare abuz de închipuire dacă mi-o imaginez ca pe un fel de Catherine Hepburn. În orice caz, este în *Wuthering Heights* o notaţie care îmi permite această libertate.

„Actuala Caterină nu semăna cu ea decât prin fruntea lată şi prin nările ei care îi imprimau anumită mândrie, fie că ea o vrea sau nu" (p. 456).

Fruntea lată, nările deschise, mândria involuntară, iată aproape un portret.

Cum din mintea şi sufletul unei domnişoare din Yorkshire a ieşit o carte atât de turmentată, plină de atâtea nelinişti, sfâşiată de atâtea strigăte, este într-adevăr de neînţeles.

N-a înţeles nici sora mai mică a Emilyei, blânda Charlotte, care avea să scrie mai târziu o prefaţă speriată pentru a doua ediţie a teribilului roman.

Ea o cunoscuse bine pe Emily. Cunoştea în ea o fată visătoare, care scria pe ascuns versuri ce nu trebuiau arătate nimănui, o fată timidă care a renunţat la viaţă înainte de a o trăi.

Câtă ingenuitate, câtă naivă bravură şi câtă copilărie le-a trebuit celor trei domnişoare Brontë pentru a-şi aduna versurile laolaltă şi pentru a le tipări într-un singur volum, ca şi cum s-ar fi prezentat toate trei deodată în lume, ţinându-se de mână şi lansând în acelaşi timp o frumoasă reverenţă...

E mişcătoare această intrare în lume: e un gest de domnişoară, e o îndrăzneală de fete cuminţi.

Dar *Wuthering Heights* e o carte de foc. Nu cu mistere copilăroase de fată visătoare se scrie o poveste atât de aprigă. Nu din reveriile unei tinere provinciale iau naştere oameni atât de sălbateci în pasiunea lor, atât de crunţi în vorba lor.

Emily Brontë ascundea în casa din Yorkshire mai mult decât un album naiv de versuri. Ea ascundea acolo o inimă tragică, o conştiinţă gravă, o halucinantă luciditate: „Sora mea Emily nu era o fire expansivă, nici una în ale cărei ascunzişuri sufleteşti ar fi putut pătrunde uşor chiar cei care îi erau mai apropiaţi şi mai dragi".

Dar oricât de închisă ar fi fost Emily, încă n-ar fi îndrăznit nimeni să întrevadă sub tăcerea ei marile vânturi zbuciumate pe care avea să le libereze în *Wuthering Heights.*

Cine cunoaşte *Shirley,* romanul cel mai bun al Charlottei Brontë, va înţelege câtă distanţă este între cele două surori.

Shirley este o carte încântătoare prin cuminţenie, prin graţie casnică, prin linişte. Povestea

e armonioasă, oamenii sunt uşor de înţeles, iubirea este clară, aducătoare de pace. Până şi momentele cele mai încordate ale acţiunii au ceva placid, de tristeţe egală, de resemnare luminoasă. Nicăieri nu se simte acea strălucire sumbră ce-i luminează din adâncul lor pe eroii din *Wuthering Heights*. Nicăieri acel zbucium fără odihnă, ce cutremură temeliile cărţii, ca pe o casă vizitată de fantome.

„Dând viaţă acestor fiinţe, ea nu ştiuse ce face" – spune Charlotte Brontë. Nu e greu de descifrat în aceste vorbe un sentiment de spaimă, pe care buna Charlotte l-a încercat desigur citind cartea propriei ei surori.

Şi totuşi, poate că e în această frază mai mult decât o surpriză speriată: poate că este o justă observaţie psihologică.

Într-adevăr, cine ar putea spune dacă Emily Brontë, în timp ce scria acest cumplit şi admirabil roman, „ştia ce face".

Arta romancierului este în bună parte instinctivă, pentru a nu spune involuntară.

Sunt atâtea lucruri care scapă de sub dominaţia sa, şi iau naştere prin propria şi spontana lor voinţă... Sunt atâtea situaţii care se impun prin forţa lor intimă romancierului, în loc să asculte de ordinele lui premeditate.

Ce frumos spune tot Charlotte Brontë acest lucru: „Nu ştiu dacă e bine sau recomandabil să creezi fiinţe ca Heathcliff; mă tem că nu. Dar ştiu un lucru anume: că scriitorul care posedă darul creaţiunii are ceva pe care el nu-l stăpâneşte – ceva care uneori posedă voinţa sa proprie şi lucrează de la sine. El

poate stabili reguli şi principii şi acest „ceva" va asculta de ele ani de zile; apoi, din întâmplare, fără a anunţa dinainte revolta, vine un timp când nu mai consimte să-l urmeze...

Oricât ar fi de înspăimântătoare sau de splendidă opera, oricât de groaznică sau de divină, n-ai altceva de făcut decât să o adopţi cu cadru. Cât despre tine – artistul – rolul tău în compunerea ei a fost să lucrezi pasiv sub imperativul unei voinţi care nu depinde de tine şi pe care nu o poţi discuta – care nu s-ar explica, nici dacă ai ruga-o..."

Oricât de arbitrară ar putea să pară unora explicaţia aceasta, care recurge la o voinţă superioară artistului, pentru *Wuthering Heights* şi pentru Emily Brontë suntem ispitiţi să o acceptăm. Fiindcă într-adevăr opera este un real miracol. Cineva sau ceva trebuie să fi condus mâna admirabilei fete din Yorkshire atunci când condeiul ei ne deschidea lumea fermecată şi plină de spaime din *Wuthering Heights*.

Carte stranie, carte singuratecă, romanul Emilyei Brontë nu este totuşi în literatura engleză cu desăvârşire izolat.

Deşi anumite elemente de inspiraţie, de decor, de poezie sunt absolut unice, romanul acesta rămâne o operă profund britanică.

Încercaţi să o comparaţi cu o carte mai recentă: *Sara* de Mary Webb. Veţi regăsi acelaşi fior de contraste, ce merge de la demonic la îngeresc, aceeaşi violentă alăturare de sălbăticie şi puritate, aceeaşi dublă confundare în fantastic şi în real.

Ultima trăsătură mi se pare cu deosebire caracteristică pentru romanul englezesc. Fantasticul nu este realizat cu mijloace de sugestie globală, exterioară. Dimpotrivă, el este introdus într-un mediu minuţios studiat. Psihologia eroilor nu este indicată exclamativ, ci studiată auditiv, cu preciziune.

Ce e impresionant în realizarea lui Heathcliff, de exemplu, este buna, solida construcţie literară. Tot ce e „straniu" în acest personaj nu e obţinut prin vagi terori, prin simple mistere verbale. Casa de la Wuthering Heights este descrisă plastic; domeniul de la Thrushcross Grange este realizat vizual. Oamenii, lucrurile au o existenţă concretă, definită, reală, dar peste toate acestea trece un suflu fantastic, cu atât mai puternic cu cât impresia iniţială de realitate a fost mai întreagă.

Nu e o calitate aparţinând exclusiv Emilyei Brontë. Literatura epică engleză, în tot ce are mai specific şi mai durabil, cunoaşte această alianţă intimă dintre real şi fantastic. Este ceea ce o împiedică de altfel ca în situaţiile cele mai „tari", în momentele extreme, în contrastele cele mai fulgerătoare, să nu ne dea totuşi impresia de melodramatică, ci de adevăr.

Marile romane ale lui Thomas Hardy (*Tess din Urberville* şi *Primarul din Canterbridge*, mai ales) ne cuceresc prin aceeaşi naturală alăturare de fapte violent contrarii, de sentimente puternic adverse, cuprinse însă într-un cadru general de irecuzabilă autenticitate, de irecuzabilă naturaleţă.

Emily Brontë, singurateca şi simpla fată de la 1840, se afla, poate fără să o ştie, pe linia mare a geniului literar britanic. Dar pe această linie, ea era destinată să marcheze un moment miraculos de

sensibilitate, de vigoare expresivă, de poezie, în acelaşi timp exaltată şi cuminte.

LA SEMAINE DU LIVRE

C'est hier matin qu'on a ouvert, dans le pavillon de la culture du parc national „Carol II", la Semaine du livre 1937.

Organisée pour la première fois en 1932, elle n'a cessé depuis d'être répétée chaque année avec un éclat toujours croissant. Malgré son passé relativement jeune, la semaine du livre est entrée dans la tradition de notre vie littéraire et elle y est entrée, espérons-le, pour toujours.

Elle a donné un nouveau rythme au mouvement littéraire, une plus grande animation à l'activité des éditeurs, elle a stimulé les libraires, elle a attiré l'attention du gouvernement sur les problèmes du livre et si elle n'a pas réussi de lui imposer une politique active dans ce domaine, au moins elle nous a servi la consolation platonique de quelques discours officiels, de quelques promesses, de quelques déclarations solennelles.

Dans toute cette atmosphère de fête, que nous aurions voulue moins démonstrative et plus efficace, une seule volonté créatrice s'est affirmée avec constance et fermeté: la volonté du Roi. Il fut absent hier matin, mais Ses livres, les livres qu'il a choisis et qu'il a édités affirmaient avec une éloquence admirable Sa présence directe dans la lutte intellectuelle, dont la Semaine du livre ne doit être que le symbole.

Si la Semaine du livre n'est qu'une cérémonie officielle – elle est bien peu de chose. Si ce n'est qu'une occasion d'entendre les ministres et les académiciens faire des déclarations vagues et flatteuses qui n'engagent à rien, ce n'est qu'un spectacle. Cette Semaine du livre ne peut être, si elle veut jouer effectivement un rôle, que l'examen final d'une année de travail. C'est la semaine des comptes, la semaine des examens de conscience. Nous avons assez de l'amabilité éloquente, dont on fait toutes les promesses possibles, le jour de la fête, pour qu'on les oublie le lendemain, et pour qu'on les répète de nouveau l'année prochaine.

Regardez les livres que les Fondations du Roi ont publiés en 1937. C'est une magnifique liste de victoires. La poésie, la critique, l'érudition ont trouvé dans cette maison un accueil émouvant. Tout y est de premier ordre: le choix des œuvres, le goût et l'élégance graphique. Depuis le livre le plus somptueux (cette ravissante édition du dernier ouvrage de M. Arghezi!) jusqu'au livre populaire, destiné aux grandes masses paysannes, tout fait preuve d'une direction éclairée, consciente, organisée. Rien n'est laissé au hasard. On voit bien que chaque nouveau livre est une pièce qui fait partie d'un ensemble et que tout cet ensemble est animé par le même souffle de passion et de volonté.

Si nous ne voulons pas faire le bilan de nos désillusions, de nos espoirs déçus, de nos regrets, de nos reproches, si nous ne voulons transformer cette Semaine du livre 1937, dans un procès, la seule chose qu'il faut regarder et dont il faut parler, car c'est la seule chose qui autorise et justifie un sentiment de

satisfaction, c'est l'activité de la Fondation pour arts et lettres Roi Carol II.

Le reste? Il vaut mieux ne pas en parler.

UN DISCOURS DE L'ACADÉMICIEN CAROL II

Le discours prononcé par Sa Majesté le Roi ce samedi, à l'Académie, est un événement d'une importance unique pour les lettres roumaines. Jamais la liberté de la création artistique ne fut affirmée si énergiquement, si nettement.

Nous sommes à la fin d'une année littéraire, qui fut troublée par de retentissantes polémiques, dont le but était d'imposer aux écrivains roumains une sorte de rigueur moraliste. Toute notre production littéraire moderne était accusée avec une violence extrême d'être immorale et d'exercer une influence pernicieuse sur l'esprit des jeunes lecteurs.

Les valeurs les plus sûres, les plus originales de la nouvelle poésie roumaine, étaient non seulement constatées – ce que tout le monde a le droit de faire, car personne n'est obligé ni de comprendre, ni d'aimer la poésie – mais bafouées, insultées et frappées par les plus graves injures. Toutes les limites d'une polémique littéraire et d'une dispute d'idées furent brutalement dépassées. La liberté de la littérature était en danger. Au nom d'une école littéraire, dont le passé vénérable ne peut être mis en doute, mais qui ne représente plus aujourd'hui qu'une étape à jamais terminée, on voulait interdire à tout prix aux écrivains roumains la libre expression

créatrice d'une sensibilité plus jeune, moins conformiste, plus sincère.

Si puérile, si injuste qu'une telle position critique puisse paraître, elle ne fut pas moins violente, car elle fit recours non seulement à la force de la parole, mais à bien d'autres „arguments" plus secrets et moins intellectuels.

Ce drame – et il n'est pas exagéré d'affirmer que c'en fut un – prit heureusement fin par l'intervention du Roi qui, dans Son discours de samedi, fit l'éloge émouvant de la nouvelle littérature roumaine et affirma avec une admirable précision les droits de l'artiste.

L'occasion était belle: l'Académie recevait un nouveau membre, le poète Lucian Blaga, digne représentant de la nouvelle littérature roumaine. Le Souverain, président de la séance académique, souligna la signification de l'événement:

„J'ai voulu assister à cette réception, parce qu'elle a une grande importance: l'Académie reçoit dans son sein le premier représentant d'une nouvelle école littéraire roumaine; le premier représentant des talents roumains d'après-guerre."

Quant aux vieilles directives littéraires, celle du „Sămănătorul" et de la „Viaţa românească", elles furent fixées dans leur véritable cadre historique.

„Aujourd'hui quand la littérature s'efforce de trouver une nouvelle voie, libérée de ce cliché sentimentalo-rural, nécessaire peut-être au commencement du siècle, mais aujourd'hui une véritable entrave pour les grandes créations..."

Quelle clarté de vue, quelle juste compréhension du sens de notre histoire littéraire,

dans ces paroles! Et dans le salut final, qui termina le discours, quelle consécration de la „littérature moderne et vivante"!

„En te saluant, Lucian Blaga, Je salue les hommes de lettres d'aujourd'hui de Mon pays, qui même s'ils se permettent parfois des licences dans leur art, ils sont une génération d'écrivains pleins d'élan et pleins de talent."

C'est le Souverain, c'est le président d'honneur de l'Académie, c'est le membre actif de la Société des Écrivains Roumains, c'est l'animateur des magnifiques éditions réalisées par Ses fondations d'arts et lettres, c'est enfin le Roi de la culture nationale qui parla ainsi...

Ce discours, c'est une page extraordinaire dans l'histoire de nos lettres.

LA PASSION SELON SAINT MATTHIEU *À L'ÉGLISE DE BRASOV*

Quelle belle surprise nous réservait avant-hier soir le programme de nos postes de T.S.F.

Belle et véritable surprise, car après avoir attendu inutilement que les vacances de Pâques nous apportassent un événement musical traditionnel, après avoir inutilement guetté toutes les affiches de concert, dans l'espoir d'y trouver la bonne nouvelle, nous avions renoncé à la joie d'entendre cette année la Passion selon saint Matthieu *de Jean Sébastien Bach.*

C'est d'ailleurs à cause de cette absence et de ce renoncement que la saison musicale passée, malgré certains événements de premier ordre, nous semblait un peu pauvre, un peu triste. De toutes les œuvres du grand maître, cette Passion selon saint Matthieu, *mieux encore que celle selon saint Jean et mieux encore que l'*Oratorio de Noël, *nous est la plus chère. Jamais la grandeur ne fut plus intimement liée à la grâce. Jamais le sentiment tragique de la mort ne fut exprimé avec tant de tendresse, avec une émotion si pure, si délicate...*

Architecture solennelle, puissante et grave dans l'ensemble; extrême délicatesse dans les détails et dans les nuances. On a le sentiment de se trouver sous la voûte d'une énorme cathédrale. On se sent d'abord écrasé par les proportions immenses, par la largeur de l'espace, par le mystère de la lumière et de l'ombre. Peu à peu, dans ce monde qui nous paraît inaccessible à cause de sa grandeur même, on commence à découvrir avec étonnement certains détails, qui nous charment par leur simplicité, par leur grâce intime, par l'aisance de leur expression. La première impression est sévère: elle cache, au-delà de cette sévérité, un trésor d'émotion.

Telle est la joie de bien connaître les passions et les oratorios de Jean Sébastien Bach. On les entend d'abord avec une certaine timidité. Leur grandeur nous interdit tout geste de consentement. Nous avons peur de nos propres élans. Nous craignons nos propres mouvements d'enthousiasme.

Nous sommes surpris de découvrir dans cette musique d'église, dans son atmosphère solennelle un

concert si pathétique, si direct et nous nous demandons s'il faut s'y fier, s'il faut donner libre cours à notre émotion... Ne sommes-nous pas trop „laïques" dans cette émotion qui est plus musicale que religieuse? Notre joie intime n'est-elle pas trop libre?

Il suffit de mieux connaître l'œuvre de Bach, pour que cette timidité du début disparaisse et pour qu'elle cède la place à un sentiment de quiétude, de paix, de conviction. Sévère quand on l'entend pour la première fois, l'admirable Passion selon saint Matthieu *devient familière et amicale pour ceux qui la connaissent plus intimement.*

Avec quel sentiment d'amitié n'attendons-nous pas telle phrase, tel air, tel récitatif! Avec quel sentiment de tendresse retrouvée, renouvelée et toujours plus vive, plus jeune, plus puissante, ne saluons-nous pas le passage de tel motif, baignant dans sa douceur enfantine, et que nous avions légèrement oublié!...

Dans le répertoire permanent de nos grandes émotions musicales, la Passion selon saint Matthieu *occupe une place royale. Qu'est-ce qui nous empêche de dire que cette place est unique? Le* Requiem *de Mozart, peut-être. La* Missa solemnis *de Beethoven. Et c'est bien tout...*

*

Nous avions depuis longtemps fait le projet de faire un jour le voyage de Brasov, uniquement pour y entendre la Passion selon saint Matthieu. *C'est probablement le seul endroit de Roumanie où on puisse réaliser une bonne exécution de cette œuvre.*

Ce qui nous manque à Bucarest, c'est surtout une borne orgue. Toutes les fois qu'on a exécuté à l'Athénée Roumain la Passion, *l'orgue avait été remplacée par un harmonium, et il n'est pas besoin d'ajouter combien on perdait au change.*

L'orgue dont dispose l'Église Noire de Brasov est un noble et bel instrument, une des plus vieilles et des plus riches orgues de chez nous. M. Bickerich, l'éminent organiste de Brasov, sait en tirer de véritables merveilles.

Malheureusement, nous avons raté encore une fois l'occasion de réaliser notre projet et nous fûmes obligés de nous en consoler, en faisant recours à la T.S.F. Nous eûmes une belle audition, mais nous donna-t-elle le droit de juger en toute liberté de la valeur de l'interprétation?

Le microphone, s'il réussit de transmettre avec une relative fidélité le concert d'un soliste ou un petit concert de musique de chambre, n'accorde certainement pas la même fidélité à un concert symphonique et moins encore à un concert si complexe qu'un oratorio, qui fait appel à une masse sonore beaucoup plus variée. L'orchestre, les chœurs, les solistes, il y a tant de plans sonores qu'il faut respecter et qui perdent inévitablement leur relief et leur individualité dans une diffusion radiophonique.

Il est donc plus prudent et surtout plus juste d'accepter la transmission d'avant-hier soir sans aucune objection et de faire taire nos petites remarques critiques, puisque nous n'avons pas la possibilité de savoir exactement si elles doivent

s'adresser aux conditions techniques de la transmission ou bien aux interprètes.

D'ailleurs, les interprètes (à l'exception de Mme Fabrizius qui remplace Mme Nella Dimitriu) nous sont connus, car nous les avons souvent applaudis à Bucarest. C'est Mme Baumann Radulesco, cette admirable cantatrice qui excelle surtout dans la musique classique (que ce soient les vieux classiques italiens ou que ce soit Bach et Mozart) c'est M. Aurel Alexandresco, ce sont MM. Witting et Schmidt, et c'est avant tout M. Victor Bickerich, le dirigeur et l'animateur de cette noble et fière entreprise artistique.

LA LITTÉRATURE ET LE FOOTBALL

On parle de nouveau de la crise du livre. C'est un sujet qui après avoir connu une terrible vogue en 1930 (tout le monde en parlait) avait été heureusement oublié. La formule était trop commode pour expliquer les conditions difficiles du travail littéraire.

La Semaine du livre, inaugurée en 1933, d'après l'initiative du Souverain, avait donné d'ailleurs à toute notre vie littéraire un rythme plus vivant, un aspect plus optimiste et une impression générale de progrès. Jamais l'activité de nos maisons d'édition ne fut plus riche, plus variée que dans les dernières années.

Pourtant, après cette période pleine de confiance, voici revenir le découragement. La vieille „crise du livre" reprend ses anciens droits dans le langage des hommes de métier.

Avez-vous lu les déclarations faites à un de nos confrères par les plus importants éditeurs de Bucarest? Ils se plaignent tous de la nouvelle crise qui frappe le commerce du livre roumain. Que se passe-t-il au fond? Est-ce une simple absence passagère, une lassitude momentanée, un découragement de saison morte ou bien cette nouvelle „crise du livre" représente un moment réellement grave pour la littérature roumaine, pour les écrivains, les éditeurs et les libraires?

La réponse n'est pas facile. Pour ma part j'aime mieux croire plutôt à une sensibilité exagérée des éditeurs (bien que la „sensibilité" soit leur moindre péché) qu'à une véritable crise des lettres roumaines. D'ailleurs, on ne peut parler d'une crise du livre que d'un point de vue commercial, car artistiquement nous sommes dans une période vraiment fertile et intéressante.

Il vaut peut-être mieux parler d'une crise du lecteur – ce qui est bien plus exact et ce qui rend plus claires les causes et les responsabilités de la situation. Non, ce n'est pas le livre qui nous manque, ce n'est pas la production littéraire qui se trouve en déclin, ce ne sont non plus les éditeurs qui manquent à leur devoir – ce sont tout simplement les lecteurs qui n'ont plus assez de passion, assez de curiosité intellectuelle pour la lecture. Ils ne les ont plus! Mais les ont-ils jamais eues? Nos livres, les meilleurs, les

plus connus, ont-ils jamais dépassé le tirage moyen de 500 exemplaires?

Ne dites pas que le livre est trop cher. Ne dites non plus que la faute est au prix exagéré du papier (bien que cela soit juste d'ailleurs) ou à l'énorme prix des typographies.

Ce sont des prétextes, ce ne sont pas des explications. Regardez plutôt les grandes arènes sportives, assiégées par un immense public payant. Regardez l'affluence énorme des spectateurs aux grands matches de football. On y paye 150 et 200 lei la place, c'est-à-dire le double et le triple du prix moyen d'un livre. Tous les dimanches, il y a à Bucarest un public d'environ 25.000 personnes qui se disputent avec acharnement les meilleures places et qui sont à la fin heureuses d'obtenir n'importe lesquelles.

La crise du livre, ce n'est donc pas une crise d'ordre économique.

Trouvez le moyen de convertir cette énorme armée du football, qui dépense chaque semaine une véritable fortune pour regarder les aventures d'un ballon rond et de 44 pieds, trouvez le moyen de la convertir à la lecture et il n'y aura pas de crise.

UNE HISTOIRE LITTÉRAIRE

L'histoire littéraire est généralement plus lente à enregistrer les événements. Elle aime les vérités bien établies, les valeurs stables – et qu'est-ce qu'il y

a de mieux établi qu'est ce qu'il y a de plus stable que la mort?

Ne plus exister – voici la qualité fondamentale d'un auteur ou d'un livre que les portes de l'histoire littéraire consentent de s'ouvrir devant lui et de lui laisser libre passage vers le sommeil suprême, vers la paix éternelle, vers la consécration.

Récemment, un de nos critiques et historiens littéraires les plus connus, M. Lovinesco, a eu le courage de contredire cette loi respectable. Il vient de publier une histoire de la littérature roumaine contemporaine et d'y faire entrer non seulement les écoles littéraires, les tendances et les écrivains, que le temps nous permet de regarder déjà de loin, dans la perspective d'un passé bien défini, non seulement les activités littéraires qui se trouvent à la fin de leur carrière, mais tout un monde littéraire nouveau, jeune, actuel, dont les tendances et les possibilités sont encore dans la phase dramatique de la recherche, de la lutte et de l'expérience vivante.

Si généreuse que soit une telle manière de concevoir l'histoire littéraire, elle n'est pas sans danger.

Tout ce qui est jeune, tout ce qui est véritablement jeune, représente en effet un certain degré de danger. Je le dis sans ironie: c'est le danger de l'inconnu, de l'inquiétude, le danger de la vie. La mort est bien plus sûre: elle est paisible, elle ne vous contredit jamais, elle se soumet avec docilité à votre jugement. Avec elle vous ne risquez rien: placez-y votre pensée, vos attitudes, c'est un placement de tout repos. Combien est-il simple de juger ce qui n'est

plus et combien est-il difficile, imprudent et risquant de vouloir juger les choses vivantes. Elles sont capables de se révolter contre vous-même, contre vos formules critiques, contre vos jugements.

M. Lovinesco s'est assumé une lourde tâche: celle de vouloir connaître et de vouloir expliquer ce qu'il y a de plus passionné, de plus vivant dans les lettres roumaines contemporaines.

L'histoire des choses passées on la fait dans un bureau; l'histoire du présent ne peut être écrite que par un contact direct avec la vie. L'érudition, le travail, l'application n'y suffisent pas. Il faut un rien de plus: l'intuition de la vie.

C'est l'absence de ce petit „rien" qui nous a valu tant de travaux d'histoire littéraires, inutiles et morts.

[LA VIE MUSICALE EN ÉTÉ]

La chronique musicale n'est pas un métier trop aisé, au mois de juin, chez nous. Les salles de concert sont depuis longtemps fermées et il y a des semaines où même la T.S.F. refuse de nous donner une heure de véritable musique. Nous passons nos soirées à guetter un poste européen, qui veuille bien nous donner un quart d'heure de Mozart ou de Bach, mais nous n'obtenons que de la musique „divertissante" – qui ne nous divertit guère – et des nouvelles politiques qui nous divertissent encore moins.

Après une courte saison musicale agglomérée, fatigante par le rythme rapide de la concession des grands concerts, après deux ou trois mois pendant lesquels nous fûmes presque chaque soir convoqués à l'Athénée Roumain, à l'Opéra et à la Salle Dalles, après cette impression de prodigalité, nous voilà dans l'indigence absolue...

Et cependant, en Europe, la vie musicale continue, les grands événements artistiques se succèdent, les concerts et les spectacles d'opéra prennent un éclat qui nous fait sentir à quel point nous ne sommes que les provinciaux de cette vie artistique européenne, à laquelle nous avons eu parfois l'impression de participer effectivement.

Ne parlons ni de Bayreuth, ni de Salzbourg, capitales estivales de la musique, et qui d'ailleurs n'ont pas encore ouvert officiellement la saison 1937. Mais regardons avec une envie mélancolique les programmes des concerts qu'on donne à Vienne, à Paris, à Londres, les programmes plus modestes – et combien charmants! – des concerts qu'on donne dans les petites villes provinciales de l'Autriche, de la France et de la Suisse.

Est-ce la richesse matérielle qui explique cette abondance de concerts? Certes, non. Car ils n'exigent pas toujours de grosses dépenses, ni des sacrifices d'argent. Il suffit tout simplement d'un peu d'amour pour la musique.

De tous les événements musicaux, dont la presse étrangère nous parla dernièrement, il y en a surtout un qui me paraît le plus noble et le plus émouvant C'est la série de concerts donnés, comme

chaque année, par Mme Wanda Landowska à Saint-Leu, près de Paris.

Saint-Leu est devenu depuis une dizaine d'années une petite patrie du clavecin. C'est là que demeure Wanda Landowska et c'est là qu'elle convoque ses auditeurs, qui ont plus rarement l'occasion de l'entendre dans une véritable salle de concert, mais qui ont par contre le privilège de l'entendre en plein air, dans un petit jardin intime.

Ce qui se passe à Saint-Leu est à la fois si grave et si simple, que la musique retrouve toute sa noblesse, toute sa fierté désintéressée. Il ne s'agit pas d'argent, il ne s'agit pas de réclame, il ne s'agit pas de critique ou de gloire, il s'agit tout simplement d'un sentiment de communion sous le signe de la musique.

Ceux qui aiment Mozart et Bach, ceux qui aiment Rameau et Couperin se trouvent à Saint-Leu dans une sorte de famille spirituelle, présidée par la sévérité charmante de l'artiste et par la grâce de son jeu. Comme j'envie ceux qui pourront faire, demain matin à Paris, le voyage de Saint-Leu, pendant qu'à Bucarest nous applaudirons le match de football entre les deux glorieuses équipes, la Ripensia et le F. C. Rapid.

Il y aura demain à ce match un public qui versera à la caisse de l'arène sportive deux ou trois millions de lei. Je vous assure que le concert de Saint-Leu n'exige pas cette fortune. Mais elle exige une autre fortune, plus rare, plus difficile: un peu de goût, un peu de sensibilité, un peu de ferveur.

Est-il vraiment impossible que la capitale d'un grand pays comme le nôtre maintienne un certain

niveau de la vie musicale? Faut-il absolument que notre capitale soit pendant l'été la proie des spectacles stupides, la proie de cette musique triviale, que nous avons convenu d'appeler, par un euphémisme trop complaisant, la „musique légère"?

Convenons que ces chaudes soirées d'été ne sont pas les plus propices pour entendre du Wagner, du César Franck ou du Brahms. Convenons qu'il faut déserter la salle étouffante de l'Athénée et qu'il faut offrir au public la possibilité d'un spectacle récréatif, d'un concert reposant. Mais la récréation et le repos sont-ils à tel point les adversaires de l'esprit? Est-on obligé de se reposer uniquement avec le concours de la stupidité?

Je songe à toute la musique légère de Mozart, vraiment légère celle-là, pleine de douce lumière, de simplicité et de grâce. Je songe à toutes les sérénades, à toutes les cassations, à tous les divertissements de Mozart, à ce trésor unique de sérénité, de repos intime, d'intelligence spirituelle. C'est tout un monde musical qui nous reste inconnu. Sa légèreté l'empêche peut-être d'occuper les graves programmes d'un concert d'hiver, mais combien ces divertissements, ces sérénades (il y en a une quantité!) combien elles seront „chez elles" dans un petit jardin, dans un petit parc de Bucarest ou de ses environs.

Il ne faut pour cela ni de grandes dépenses, ni de terribles sacrifices, ni des frais d'organisations. Il ne faut que quelques musiciens qui aiment leur métier et un public restreint qui sache répondre à leur appel.

UN VIEUX TEXTE POUR UNE QUERELLE NOUVELLE

Si violente qu'elle soit, cette campagne de presse pour la „moralisation" de la littérature n'est pas moins amusante pour l'observateur, qui ne perd pas son calme et qui sait regarder les choses dans ce qu'elles ont de durable, sans se laisser effrayer par ce qu'elles ont d'occidental et de passager.

L'accès de pruderie critique et littéraire, dont nous sommes depuis une année les témoins, n'est pas une nouveauté ni dans notre vie littéraire, ni dans l'histoire universelle des lettres.

Les „bien-pensants" ont toujours eu une terrible peur de ce que l'imagination ou la sincérité d'un écrivain peut nous laisser voir de la nature humaine. Cette „grande peur des bien-pensants", pour reprendre l'expression d'un écrivain français, c'est la peur de trop voir, de trop comprendre, dans n'importe quel domaine: politique, social, économique, artistique... C'est pour cela qu'il y a des domaines interdits partout – et spécialement dans le domaine des lettres.

J'ai l'impression qu'on exagère beaucoup les conséquences de toute cette guerre polémique qu'on mène actuellement dans la presse roumaine. Il est exagéré de parler d'une crise littéraire provoquée par ces disputes moralisatrices. Il est également exagéré de déplorer cette intolérance, de protester contre les mesures d'oppression souffertes par certains écrivains, il est exagéré, naïf et inutile de prendre tout cela au tragique et d'annoncer la fin de la liberté littéraire. La seule attitude indiquée c'est d'attendre et, si possible, de sourire.

Rien n'est plus consolateur et plus amusant dans de telles circonstances que de relire certaines pages d'histoire littéraire et de se souvenir que les choses se sont toujours passées de la même façon, que la pruderie artistique a toujours eu ses combattants, qu'elle a toujours eu ses moments d'offensive qui se sont heureusement apaisés dans l'oubli.

Au lieu de prendre part à un combat, qui est d'avance gagné à condition de savoir attendre, j'aime mieux revenir à mes vieux livres et d'y chercher une satisfaction bien plus subtile, bien plus chère que n'importe quelle victoire polémique.

J'ouvre par exemple le Journal *des Goncourts et j'y trouve quelques lignes dont l'actualité involontaire est vraiment savoureuse. Le 1er mars 1862, Jules de Goncourt écrivait dans son journal:*

„Enfin, pas possible de rien dire. Ils ne veulent plus du sexe dans le roman. J'avais un côté sculptural et plastique, j'ai été obligé de le renforcer. Maintenant j'en suis réduit à décrire consciencieusement un mur et encore je ne peux raconter ce qui est quelquefois dessiné dessus."

Après trois quarts de siècle, l'ironie de ce texte retrouve brusquement un accent d'actualité qui nous laisse comprendre tout ce qu'il y a d'éternel dans la comédie littéraire.

LA MUSIQUE ROUMAINE À PARIS

*Une reprise d'*Œdipe *à l'Opéra de Paris, un concert symphonique chez Colonne et un autre chez*

Lamoureux, tous les deux dirigés par Georges Enesco et dédiés exclusivement aux compositeurs roumains, un concert de violon avec Lola Bobesco, un concert de piano avec Dinu Lipatti – voici les événements qui marquèrent à Paris la présence artistique de la Roumanie à l'occasion de l'Exposition.

C'est une véritable ambassade spirituelle dont la valeur de propagande est beaucoup plus importante que celle de toute propagande politique. Elle s'adresse à un public de choix, qui se laisse plus difficilement convaincre par les discours, mais qui sait ouvrir son cœur à tout message d'art. Personne ne peut mieux plaider la cause de notre pays dans le monde que nos artistes, nos écrivains, nos musiciens. C'est la meilleure diplomatie, c'est la meilleure voie.

Georges Enesco n'est-il pas notre meilleur ministre à l'étranger? Son génie n'a-t-il pas fait pour la gloire de la Roumanie bien plus que n'importe quelle délégation politique officielle?

Notre pays n'a qu'un seul devoir: le devoir de se faire connaître, le devoir de faire valoir dans le monde ses richesses spirituelles, ses trésors de sensibilité si peu connus, ses possibilités de création si rarement mises en valeur.

Nous avons souvent déploré l'indifférence de l'étranger envers nos productions artistiques. Nos livres ne sont pas traduits, notre théâtre est ignoré, notre peinture est une sorte d'île perdue et isolée au milieu du mouvement plastique européen.

Ce triste bilan n'a qu'un seul chapitre consolateur: c'est le chapitre de la musique. En effet,

la musique roumaine a passé depuis longtemps les plus sévères examens critiques et elle a gagné partout, dans les centres musicaux les plus importants, une renommée excellente.

À Paris comme à New York, la musique roumaine contemporaine occupe une place de premier ordre dans les programmes des concerts et dans l'opinion de la critique.

Il va sans dire que le chemin a été frayé surtout par Georges Enesco qui, triomphant tant de fois en Europe et au-delà de l'océan, comme violoniste, compositeur et dirigeur, a transformé ce triomphe personnel dans une victoire de l'esprit créateur roumain. La générosité de Georges Enesco a ouvert le chemin de la notoriété européenne à toute la nouvelle école musicale de notre pays. Admirable camarade, Enesco fut le protecteur chaleureux de ses compatriotes, de ses jeunes collègues, de ses anciens élèves. Il n'a voulu abandonner aucune possibilité de talent, il n'a voulu ignorer aucune promesse de création, aucune vocation, si incertaine, si hésitante, si timide qu'elle fût. Animateur sans égal, professeur plein d'amour et de ténacité, il fut non seulement le chef inspiré du mouvement musical roumain, mais également son guide à l'étranger, son protecteur.

Ce n'est donc pas par un simple hasard que Georges Enesco dirigea récemment à Paris toutes les manifestations musicales organisées par la Roumanie. Personne ne l'aurait pu faire avec son autorité, son élan et son amour.

À Paris, les compositeurs roumains se trouvent en quelque sorte chez eux. Leur présence n'est pas

due simplement à une occasion passagère. Les noms de Georges Enesco, de Marcel Mihalovici, de Stan Golestan ou de feu Filip Lazar sont des noms familiers pour l'amateur de musique parisien et leurs œuvres figurent bien souvent dans les programmes des grands orchestres symphoniques. Des solistes, comme la jeune et brillante Lola Bobesco ou comme l'étonnant Dinu Lipatti, ont fait leurs études avec les plus grands maîtres français, et c'est toujours à Paris qu'ils ont connu leurs premiers succès.

Cette liaison intime avec la France et avec l'esprit français on peut la reconnaître même dans l'œuvre de certains compositeurs dont le contact avec la vie musicale française fut moins direct ou moins suivi. Nonna Otesco, Rogalski, Perlea, Drăgoi, Jora, Cuclin, Alessandresco – pour garder l'ordre dans lequel ils sont cités par un critique parisien, M. André George – sont les membres d'une famille musicale qui, tout en gardant l'empreinte d'une inspiration nationale spécifique, prouve une affinité profonde avec la musique française.

„Ce qui ne me frappe dans tous ces ouvrages – remarque M. André George – c'est la loyauté du métier, la solidité de la matière. Nous retrouvons plus d'une fois l'influence directe de nos maîtres français, dans ces artistes qui bien souvent, en effet, sont venus leur demander un enseignement. Mais d'abord, les chants et les danses de leur patrie les inspirent à travers tout..."

C'est peut-être justement cette inspiration folklorique, cet esprit „des chants et des danses" nourrissant les œuvres les plus modernes, qui ont fait

la fortune de notre musique. Elle a révélé une source d'inspiration dont la fraîcheur n'est égalée que par la richesse mélodique. Dans le monde musical contemporain, si froid, si abstrait, si desséché par trop d'expériences schématiques, la musique roumaine a apporté un courant de sensibilité folklorique et de matière sonore nouvelle, capable de nourrir la pensée et l'effort créateur de toute une génération artistique.

Cette richesse folklorique de notre musique est loin d'être épuisée. Elle nous réserve de grandes surprises et s'il nous est permis d'espérer pour l'avenir de nouvelles victoires musicales, elles seront certainement gagnées par ce côté original et plein de jeunesse du génie populaire roumain.

E. LOVINESCU: *MEMORII*

În 1932, la apariţia volumului secund al *Memoriilor* d-lui E. Lovinescu, am publicat două lungi cronici, destul de ample pentru a mă putea dispensa astăzi de o mai amănunţită examinare a volumului III, de curând apărut.

Acest ultim volum nu este de natură să provoace o revizuire de atitudine faţă de literatura memorialistică a d-lui Lovinescu. El continuă cu fidelitate exerciţiile de portretistică, de polemică şi de anecdotică din 1932.

Cum d. Lovinescu îşi menţine procedeele de memorialist şi cum nici ca material volumul de faţă nu

aduce nimic diferit, ar fi desigur suficient să spun că-mi menţin în totul cronicile din trecut, pentru ca, prin aceasta, obligaţiile mele de cronicar să fie împlinite.

Dar am impresia că – deşi la al treilea volum de memorii – autorul nu este încă fixat teoretic asupra obiectivului lor.

Ce a vrut d. Lovinescu să scrie? O mărturie asupra timpului său, sau o simplă carte de literatură?

În cazul întâi, caracterul documentar al lucrării îi impune obligaţii de obiectivitate şi de adevăr, ce nu se pot eluda prin virtuozitatea de stil.

În cazul al doilea, nu înţeleg de ce a recurs la „memorii", când romanul i-ar fi oferit mai mari libertăţi de ficţiune.

Cât este de dezorientat autorul în ce priveşte materialul său memorialistic şi mai ales în ce priveşte atitudinea sa, care trebuie s-o adopte faţă de acest material, nu se vede nicăieri mai bine decât în acest ultim volum, în care hotarul dintre faptul autentic şi ficţiune este atât de ezitant şi de nesigur, încât e greu să ştii cu precizie dacă autorul relatează sau scorneşte.

O bună parte din carte se pierde în plină fantezie. Personaje vizibil caricaturale, excesiv comice, strigător satirice vin să populeze o carte făcută din resturile unui material epuizat. Comedia „Sburătorului", d. Lovinescu a terminat-o în volumul precedent. Nu i-au mai rămas disponibile decât unele mici amintiri, pe care nu le-a utilizat la timp, ci câteva elemente noi, furnizate de recruţii literari ai ultimilor ani. Pentru rest, a recurs la anecdote mai mult sau mai puţin amenajate „memorialităţii" şi la personaje fictive. Este ceea ce d-sa numeşte o „portretistică anonimă".

Câtă valoare documentară poate avea un astfel de exerciţiu în care arbitrariul nu are limită nu e greu de spus.

Culisele literaturii formează desigur un mediu pitoresc, o lume de aspiranţi şi rataţi, de maniaci inofensivi sau primejdioşi, dar nu cred că un amator de anecdote va putea să ridice acest spectacol până la o adevărată experienţă de viaţă.

D. Lovinescu se lasă prea uşor amuzat de pitorescul comediei literare şi, în căutarea de efecte, alunecă până la mici farse, care nu mai pot desigur aspira la nici un fel de „semnificaţie psihologică", aşa cum ne anunţă disproporţionat prefaţa. Caracteristic este capitolul *Carol Quintul,* scris cu regretabile ambiţii de humor şi cu o manifestă lipsă de realitate.

Dar poate că discutând autenticitatea memoriilor d-lui Lovinescu, depăşim propriile sale intenţii. Poate că într-adevăr d-sa n-a vrut să scrie decât o carte de literatură, pentru care amintirile personale i-au furnizat simple pretexte, şi nu veritabile modele. Poate că portretele sale, chiar când poartă un nume, sunt încă portrete anonime. Poate, în sfârşit, că încercarea d-sale este o încercare de nuvelist, de scriitor de schiţe...

Această presupunere găseşte o confirmare în prefaţă:

„E neîndoios că elementele ce intră în compoziţia lui (a portretului, N.R.) pot fi în principiu discutate sub raportul autenticităţii...

Conceput astfel, adică estetic, portretul trebuie judecat exclusiv estetic, adică sub unghiul artei cu care a fost elaborat, al îmbinării tonurilor şi al armonizării lor după legile interioare ale compoziţiei."

Nu mă pot opri să observ că, exprimată de un memorialist, această teorie este cel puţin stranie. Un memorialist este un om care relatează anumite fapte la care a luat parte. Aşa spune dicţionarul. Este definiţia cea mai simplă şi cea mai sigură. Dar e posibil ca el să pretindă ca realitatea sa să fie judecată sub alt unghi decât sub unghiul adevărului? Există alt criteriu? Există altă lege?

D. Lovinescu crede că da. D-sa crede că a face frumos este mai important decât a face just. D-sa crede că un portret memorialistic este un lucru autonom, detaşat de modelul său şi valabil în sine.

Iată de ce spuneam pe vremuri şi sunt obligat să repet astăzi, că d. Lovinescu este în acelaşi timp un portretist excelent şi un psiholog nul.

Portretist excelent, sub unghiul artei. Psiholog nul, sub unghiul adevărului. „Îmbinarea tonurilor", „armonizarea lor" este făcută uneori cu mână de maestru. Semnificaţia psihologică este însă aproape totdeauna trădată. D. Lovinescu „îmbină" şi – fără joc de cuvinte – combină prea mult.

S-ar părea, după citatele de mai sus, că d-sa renunţă la valoarea de document a memoriilor şi că, de dragul unei realizări literare, sacrifică îndatoririle de observaţie riguroasă.

S-ar părea că d-sa defineşte memoriile drept un gen mai mult literar decât istoric, în care imaginaţia şi fantezia colaborează cu mai multe drepturi decât faptul autentic. Specie epică, înrudită cu nuvela şi schiţa, memoriile încetează astfel să-şi mai merite numele.

E locul să ne întrebăm dacă nu e la mijloc o eroare de terminologie şi dacă toată neînţelegerea nu

porneşte numai de la un simplu abuz de cuvinte, autorul denumindu-şi greşit scrierile.

Dacă am putea răspunde afirmativ la această întrebare, obiecţiile noastre ar cădea. D. Lovinescu ar deveni un autor de schiţe – în felul d-lui D. D. Pătrăşcanu, de exemplu – iar comentariul nostru critic nu ar mai avea de formulat nici o nedumerire de principiu, ci numai aprecieri de valoare.

Dar dacă d. Lovinescu ne sugerează această soluţie, tot d-sa – puţin mai târziu – ne-o interzice. După ce la pagina 7 ne-a vorbit despre „portretul conceput estetic", la pagina 50, uitând libertăţile pe care şi le acordase cu atâta largheţă, afirmă cu asprime obligaţia memorialistului de a căuta adevărul şi nimic altceva decât adevărul. Aflăm aici că primul său rost este de a fixa caractere şi personalităţi cu „sentimentul de a se afla în faţa eternităţii ce nu cunoaşte slăbiciune, prietenie, complicitate lăcrimoasă, ci strictul adevăr impersonal".

Strictul adevăr impersonal? Acceptă d. Lovinescu un astfel de criteriu? Primeşte d-sa să privim cele trei volume de memorii sub acest unghi?

Am impresia că această declaraţie solemnă, în care este invocată eternitatea însăşi, nu e decât o imprudenţă. Cartea d-lui Lovinescu este o carte de „şuete". O carte scrisă pentru „poantă". Şi mai ales o carte care respiră prin fiecare cuvânt, prin fiecare intenţie, prin fiecare nuanţă, o imensă vanitate personală, care-şi acordă la fiecare pas triumfuri, aprobări şi elogii de la sine înţelese.

D. Lovinescu este eroul principal al memoriilor sale. D-sa joacă totdeauna rolul avantajos. D-sa are totdeauna ultimul cuvânt. D-sa găseşte mereu replica

cea mai fericită. Nu cunosc autor mai fotogenic decât d-sa. Tot ce face îl prinde. Tot ce spune are haz. Când e ironic, este strălucitor. Când e amabil, este magnanim. Fiecare laudă pe care o acordă este o condescendenţă. Fiecare observaţie pe care o formulează este un verdict.

Eu, eu, eu, eu, eu, de o mie de ori eu – iată şi singurul cuvânt pe care condeiul său ştie să-l scrie când cu o discretă detaşare, când cu o pătrunsă puritate, când, în sfârşit, cu o melancolică mustrare pentru ingratitudinea generală.

Acest „eu" este cel mai interesant personaj al memoriilor şi trebuie să recunoaştem că autorul ne-a dat astfel un adevărat tip psihologic, cu atât mai revelator cu cât este rezultatul unor sinceităţi involuntare şi nu îndeajuns supravegheate. Este o realizare literară indirectă.

Ne pare rău că întâmplarea face să ne ocupăm de ea într-un timp, când D. Lovinescu ar avea dreptul să ne interesăm mai puţin de exerciţiile sale memorialistice şi mai mult de victoriile sale critice.

NOTĂ LA O ISTORIE LITERARĂ[1]

După trei decenii de activitate critică susţinută, a scrie o istorie literară este desigur o întreprindere simplă, cel puţin din punctul de vedere al materialului.

[1] E. Lovinescu. Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937, Editura Socec et Co, Bucureşti.

Nu dificultăţi de material avea deci de întâmpinat d. E. Lovinescu în scrierea recentei sale lucrări. După ce, în mai bine de douăzeci de volume şi în decursul unei întregi vieţi laborioase, a studiat fenomenul literar românesc, a-i face o istorie succintă nu putea fi pentru acest critic decât o operaţie de transcriere şi de rezumare.

Dificultăţile puteau fi însă de alt ordin, mai puţin directe, dar în acelaşi timp mai primejdioase: dificultăţi de temperament şi de atitudine.

A face o istorie a literaturii înseamnă a îndeplini oarecum un oficiu de grefă literară. Un asemenea oficiu exclude orice participare pasională. El cere meticulozitate, indiferenţă şi supunere. El cere ceea ce d. Lovinescu însuşi numeşte – cu o expresie fericită – „amorţirea scrupulelor estetice" (p. 87). Este o muncă fără strălucire, care se prestează fie printr-o naturală lipsă de personalitate, fie printr-o voluntară renunţare la ea. Există admirabile vocaţii de răbdare modestă, studioasă şi fermă, care îşi găsesc o întrebuinţare fericită în statistică sau istoriografie – dar mai există sensibilităţi şi inteligenţe de cea mai bună calitate, care se refugiază de bunăvoie în contemplarea împăcată a lucrurilor, fără preferinţe şi fără adversităţi, pentru simpla voluptate de a privi şi clasifica. Un astfel de refugiu de impersonalitate a fost de exemplu critica lui Albert Thibaudet, acest veritabil botanist rătăcit în pădurile literaturii, pe care se silea să le transforme în parcuri bine ordonate.

D. Lovinescu însă nu intră nici într-o categorie, nici în cealaltă.

Cercetător meticulos şi cenuşiu nu este, şi nici nu poate fi. Chemarea sa de artist este suficientă

pentru a-i interzice domeniul prea potolit, prea plat al istoriografiei.

Cât despre o retragere de bunăvoie pe insula strictei obiectivităţi literare, nimeni nu i-o putea cere acestui scriitor care – şef de cenaclu, director de revistă, polemist înnăscut, romancier şi memorialist – nu era numai martor al vieţii literare, ci mai ales un agitat actor al ei.

Spuneam odată despre Thibaudet că era un critic de natură „prezidenţială". Cu oarecare îndreptăţire s-ar putea spune despre d. Lovinescu că este nu un preşedinte, ci un „debater".

Angajat în lupta literară şi prin poziţia sa critică, şi prin propria sa operă de creaţie, dar mai ales printr-un demon intim al afirmaţiei de sine, d. Lovinescu nu era indicat unei funcţiuni de arbitru. A privi lucrurile de la distanţă, a le măsura şi consemna fără pasiune, a le judeca detaşat şi impersonal, a face, cu un cuvânt, o operă de notariat literar, a fi grefierul unei epoci literare, era pentru d. Lovinescu în acelaşi timp şi prea puţin – căci munca e modestă – şi prea mult, căci ea îi contrazice înclinările de temperament.

Cititorul ar putea obiecta că aceste îngrijorări ale noastre sunt tardive. D. Lovinescu nu păşeşte acum întâia dată în câmpul istoriei literare. D-sa a mai scris o *Istorie a literaturii române contemporane,* apărută acum aproape zece ani, în 5 volume, operă solid construită şi minuţioasă în tratare.

Totuşi obiectul celor două istorii – cea din 1928 şi cea din 1937 – este diferit. În timp ce prima era opera unui critic militant, secunda îşi propune să fie o operă didactică, un ghid, un „îndreptar literar" –

cum spune autorul însuşi –, un adevărat manual de istorie literară.

În timp ce în lucrarea din 1928, d. Lovinescu avea de rezolvat o sumă de probleme, pe care liber era să le rezolve în sensul său, şi avea de stabilit o scară de valori ierarhice, pe care de asemenea liber era să le determine conform propriei sale ideologii critice, în lucrarea prezentă d-sa tinde să fie nimic altceva decât un informator.

O spune în termeni limpezi:

„...volum de constatări clare şi de concluzii sigure, ce expun sub formă enunciativă chestiunile controversate doar în opinia unui public lipsit de educaţie literară."

„...un astfel de „îndreptar" literar nu poate avea decât rolul de înregistrare şi de consfinţire a unor situaţii de fapt bine stabilite şi necontestate de critica literară" (p. 5).

Propunându-şi să înregistreze situaţii de fapt, d. Lovinescu îşi interzice, cel puţin în această împrejurare, a fi critic şi se obligă a fi istoric. Rolul pe care şi-l asumă este acela de a formula problemele deja rezolvate ale vieţii noastre literare. Este o încercare de a scrie istoria literaturii româneşti ca şi cum d-sa personal nu ar face parte din ea, aşa cum se scrie istoria unei literaturi străine, aşa cum, bunăoară, Gabriel Chevalier a scris istoria literaturii engleze într-un manual precis, simplu şi prob.

Privită sub această lumină, lucrarea d-lui Lovinescu reprezintă o adevărată victorie asupra d-sale însuşi. Trebuie să recunoaştem eforturile de obiectivitate şi de reţinere pe care acest critic de

temperament polemic şi de înclinare satirică (vezi recentul volum de *Memorii*) le-a depus în scrierea prezentei cărţi.

Reprimându-şi o sumă de reacţiuni personale, silindu-se să expună cu multă pondere anumite chestiuni, la care pe vremuri a fost un pasionat părtaş, d. Lovinescu s-a supus regulilor jocului.

Întâmplarea face să putem intra oarecum în intimitatea lucrului său şi să putem urmări întrucâtva etapele elaborării ce a dus la forma finală a cărţii – ceea ce ne lasă să vedem că autorul nu a cucerit cu uşurinţă tonul de impersonalitate pe care în genere (şi cu anumite excepţii iritate) îl respectă.

Într-adevăr, unele capitole ale istoriei de faţă, înainte de a fi publicate în volum, au apărut în foiletonul ziarului *Adevărul.* Ei bine, între cele două variante ale textului sunt anumite deosebiri de redactare cu totul semnificative.

Luaţi de exemplu paragraful dedicat criticii d-lui Perpessicius şi alăturaţi textul publicat în ziar celui tipărit în carte. Veţi observa că autorul a suprimat tot ce se referea la propria sa persoană, aluziile polemice, reproşurile prea directe, elogiile sau obiecţiile care, prin ricoşeu, se întorceau avantajos asupra sa.

Această confruntare poate fi făcută şi cu alte texte, din toate ieşind sincera silinţă a d-lui Lovinescu de a elimina accentele cu caracter personal sau – acolo unde nu se putea altfel – de a le pune o discretă surdină.

Dar, chiar dacă nu am fi avut prilejul să cunoaştem aceste semnificative revizuiri de text, încă ne-ar fi rămas suficiente probe de exerciţiul voluntar

de impersonalitate la care criticul s-a supus scriind această istorie.

Sunt unele capitole pe care ar fi fost explicabil ca d. Lovinescu să le trateze cu asprime, cu parţialitate. Sunt personalităţi şi probleme literare faţă de care d-sa şi-a formulat în trecut răspicate judecăţi negative. Sunt oameni şi curente cu care s-a aflat în permanent conflict şi din partea cărora a suferit atacuri violente, pe care – e drept – nu le-a lăsat să treacă fără la fel de violente răspunsuri, când se întâmpla ca nu d-sa să le fi provocat cel dintâi.

Ei bine, măsura simţului său de stăpânire d. Lovinescu o dă tocmai în tratarea acestor capitole, remarcabile prin tonul lor cumpănit şi prin judecata detaşată.

În acest sens, merită să fie reţinute capitolele despre sămănătorism, despre d. N. Iorga, despre revista şi grupul *Gândirea,* despre d. Mihail Dragomirescu.

Studiul sămănătorismului este succint, dar complet, iar opera d-lui N. Iorga („personalitatea culturală cea mai covârşitoare a acestui început de veac") este prezentată pe de o parte cu rigoare critică, iar pe de altă parte cu o frumoasă adeziune, a cărei valoare morală nu e greu de înţeles de ce este deosebit de mare astăzi.

„...nimeni nu l-a ajuns însă în căldura pasională: lava incandescentă a prozei sale apostolice nu s-a stins nici până azi şi probabil nu se va stinge atâta timp cât vor exista ochi care să se plece peste paginile trecutului" (p. 20).

Aceasta nu înseamnă, se înţelege, o renunţare a d-lui Lovinescu la poziţia d-sale antisămănătoristă.

Procesul sămănătorismului este făcut cu severitate, dar nu în spirit polemic şi nu cu respingerea globală a valorilor sale.

Aceeaşi sobrietate este observată în capitolele rezervate *Gândirii* şi literaturii gândiriste. Ecoul vechilor polemici este îndepărtat. Numai un cititor prevenit îl va putea distinge, din când în când, sub această proză autoritară şi rece, care nu reuşeşte totuşi să aibă inexpresivitatea ideală a unui manual.

În linii mari, istoria literară pe care ne-o oferă d. Lovinescu răspunde intenţiilor sale. Este un tablou clar, metodic, destul de amănunţit pentru a fi complet, nu prea încărcat pentru a fi greoi. El va aduce serioase servicii nu numai cititorului care vrea să fie iniţiat în literatura română contemporană, dar şi unui lector care a depăşit faza simplu informativă şi se poate ridica la o privire de ansamblu.

Pe marginea acestui breviar de literatură se poate medita la destinul şi orientările scrisului românesc, privit în evoluţia lui modernă până în momentul de faţă.

Este unul din meritele cele mai de preţ ale acestei lucrări, de a fi deschis şi ultimelor generaţii de scriitori porţile istoriei literare, pentru a consemna astfel activităţi încă ezitante poate, dar caracteristice pentru peisajul literelor noastre.

În alegerea celor mai recenţi dintre literaţi, d. Lovinescu şi-a amintit însă că este şeful unui cenaclu şi a fost adesea prea binevoitor cu tinerii săi vizitatori, în dauna unor camarazi care n-au trecut prin strada Câmpineanu. Obiecţia este de detaliu: altfel – dacă ar

fi nevoie – aş arăta în ce măsură micile capitole rezervate contingentelor literare din ultimii doi-trei ani reprezintă mai mult un bilanţ familial al *Sburătorului,* decât o trecere în revistă a literaturii tinere.

Ar însemna astfel să discutăm lucrarea d-lui Lovinescu în detaliu, ceea ce nu intră nici în intenţia noastră, nici în dimensiunile acestei note.

Nu trebuie însă să se creadă că, făcând operă de istoric literar, d. Lovinescu a dus efortul său de impersonalitate până la formule critice ce pot fi primite „fără controversă", aşa cum năzuieşte în prefaţă. E adevărat că, în genere, în caracterizarea scriitorilor pe care îi studiază, d-sa ţine seama de opinia critică generală, de locul pe care scriitorul respectiv îl ocupă în conştiinţa publică, şi că încearcă astfel să ne ofere o imagine medie, cu putere circulatorie recunoscută.

E de remarcat că şi propria sa literatură o supune aceluiaşi regim, căci criticul Lovinescu consemnează şi îşi însuşeşte obiecţiile pe care cronicarii literari le-au adus romancierului Lovinescu. Astfel, nu fără satisfacţie citim (p. 292) că *Bizu* este scris „într-un ton prea eseistic", sau că *Diana* este un „roman de tehnică", un roman de „formulă teatrală, cinematografică", observaţii pe care critica literară le-a făcut la timp iar autorul le ratifică astăzi cu supunere.

Totuşi, în ciuda voinţei d-sale de a formula sintetic judecăţi de valoare stabile, reflectând nu atât un gust şi un punct de vedere personal, cât o realitate general recunoscută, nu se poate spune că, de la caz la

caz, de la scriitor la scriitor, această istorie literară nu este susceptibilă de discuţie şi de reluare.

Numai că scopul nostru nu era decât să considerăm lucrarea d-lui Lovinescu în liniile ei mari, iar în aceste „linii mari" ea ne obligă la o adeziune întreagă.

*

Excesele spiritului clasificator sunt poate inevitabile într-o istorie literară. Prea multă metodă, o prea sistematică expunere a lucrurilor nu se pot câştiga decât în mod arbitrar când tratezi o materie atât de diversă.

Istoricul literar are lăudabila ambiţie de a cuprinde în familii, cicluri şi departamente materialul cu care lucrează, iar când acest material refuză să încapă în capitolele în care a fost distribuit, istoricul e obligat să forţeze adevărul şi să-l sacrifice metodei.

E un procedeu didactic, contestabil ca valoare critică, dar care răspunde poate unei necesităţi pedagogice.

Câteva exemple arată cu stridenţă cât sunt de arbitrare distincţiile la care d. Lovinescu e obligat să recurgă pentru a pune ordine în tabla sa de materii.

Vom găsi astfel figurând la capitolul despre „epica umoristică şi satirică" scriitori care prin caracterul dominant al operei lor sunt cu totul străini de această familie.

Este d. N. M. Condiescu un „humorist" sau un „satiric"? Nici *Conu Enache* nu cred că justifică o caracterizare atât de simplificată, şi cu atât mai puţin *Însemnările lui Safirim.* În orice caz, surpriza noastră este mare, aflându-l pe acest prozator încadrat între d-nii Damian Stănoiu şi Al. O. Teodoreanu.

De asemeni cu greu vom vedea în d. Mihail Celarianu un humorist, când opera sa principală (*Femeia sângelui meu*) este o carte atât de dramatică, un roman atât de patetic al descompunerii interioare.

De ce oare d-ra Ticu Archip, al cărei scris epic este atât de ferm, plastic şi viguros trebuie să fie încadrată în capitolul despre „epica modernistă, fantezistă, pamfletară, lirică, eseistică, pitorească"? Sau, în sfârşit, de ce d. Mircea Eliade, autorul *Huliganilor* (roman de tip obiectiv, creaţie epică puternic impersonală) trebuie să fie pentru istoricul literar un scriitor de „epică autobiografică"?

Să recunoaştem însă că toate aceste simplificări arbitrare sau catalogări eronate se datorează mai puţin criticului şi mai mult genului. Istoria literară a căzut totdeauna în cursele pe care i le-a întins spiritul clasificator.

UN PÈLERINAGE MÉLANCOLIQUE

Une annonce discrète nous avait convoqués la semaine passée au cimetière Bellu, devant le tombeau de B. P. Hasdeu, ce grand écrivain oublié.

Combien il est grand cet oubli, on l'a pu voir à cette occasion même. Nous n'étions que dix ou quinze écrivains et lecteurs, réunis devant la pierre blanche du tombeau. C'est tout ce que la mémoire de cet homme génial peut obtenir comme preuve de gratitude de la part d'une postérité trop occupée par ses propres querelles.

Hasdeu n'a jamais recherché la gloire et, malgré son tempérament orageux de polémiste, il a accepté pendant toute sa vie, avec assez de scepticisme, l'ingratitude des hommes et l'adversité des institutions. Ne fut-il pas révoqué de l'enseignement et n'a-t-il pas perdu sa chaire universitaire pour le grave crime d'avoir publié un petit roman „pornographique" qui avait choqué la sensibilité morale de ses contemporains, mais qui reste une des choses les plus exquises de notre littérature!

Avec le même sourire ironique, dont il regardait la bêtise prétentieuse de ses contemporains, avec le même sourire regarde-t-il peut-être aujourd'hui, d'au-delà de cette vie, de la tranquille éternité où il se repose, l'ingratitude des générations qui l'ont suivi.

Le pèlerinage qui eut lieu la semaine passée ne manqua pas de tristesse, car nous étions si peu nombreux à témoigner un sentiment de piété, mais aussi ne manqua-t-il pas d'une certaine fierté: la fierté de célébrer le souvenir d'une noble existence et de la célébrer dans une sorte de petite famille qui a l'orgueil de ses passions intellectuelles.

Mais en quittant le cimetière, je méditais à la mélancolie de notre réunion, à la tristesse de cet oubli.

On fait chaque jour les plus bruyantes déclarations patriotiques. Nous assistons chaque jour aux plus terribles surenchères de nationalisme verbal. Les martyrs du patriotisme courent les rues. On n'a jamais fait tant de déclarations nationalistes, tant de

sermons pathétiques, on n'a jamais dépensé un si grand bagage de formules agressives et exclusivistes... Pourtant quelle est la sincérité de cette vague patriotarde, si la mémoire d'un B. P. Hasdeu, qui représente une des plus riches, une des plus complexes manifestations du génie roumain, si la mémoire de cet homme, qui fut dans son temps et qui restera toujours un des combattants les plus acharnés du nationalisme, n'est pas assez vivante dans la conscience des jeunes générations pour qu'elle puisse rassembler autour d'un tombeau quelques centaines d'admirateurs?

J'ai quitté le cimetière en me demandant où pouvaient bien se trouver, à l'heure où on célébrait le souvenir de Hasdeu, nos jeunes intellectuels, nos jeunes nationalistes, nos jeunes étudiants...

EXPOSITION ET POLITIQUE

Le pavillon roumain, qu'on vient d'inaugurer à l'Exposition de Paris, a probablement ceci de particulier, si on le compare aux autres, qu'il ne poursuit pas de but politique. Il veut tout simplement renseigner, il ne veut pas convertir, ce n'est pas le pavillon d'un régime: c'est le pavillon d'un peuple.

À lire l'histoire de cette vaste exposition mondiale, on a l'impression qu'on y livre avant tout une grande bataille idéologique. Les gouvernements de droite et ceux de gauche se sont engagés dans une sorte de course politique, qui doit être gagnée non

pas pour faire valoir les beautés de leur pays, mais pour prouver l'excellence de leur régime.

Qu'on y expose des avions ou des arbres, des canons ou des paysages, des navires ou des céréales – tout doit servir la position politique du régime, tout doit justifier son existence et son idéologie.

Voyez comme les forêts allemandes sont belles! Devenez donc hitlériens! Voyez comme les fleuves russes sont pittoresques dans leur longue course! Devenez donc bolcheviks! Voyez comme le ciel de l'Italie est doux! Devenez donc fascistes!

Par un systématique et persistant „bourrage de crâne", on veut nous faire croire qu'il n'y a rien sur la terre qui ne soit le fruit de la politique.

Si la terre est fertile, si les pluies sont généreuses, si la lumière du jour est belle, si l'ombre de la nuit est reposante, si l'automne vient toujours après l'été et si le printemps met toujours fin à l'hiver – tout cela, tout et encore tout, ce n'est que l'œuvre du „régime".

Si la musique de Wagner a cette pathétique grandeur, qui nous a toujours émus, ce n'est que pour confirmer les théories de M. Goebbels. Si l'œuvre de Dostoïevski nous révèle une âme étrange, ce n'est que pour donner raison à M. Staline.

Ne trouvez-vous pas qu'il y a quelque chose d'humiliant dans cette façon de subordonner toute la vie de la terre, toute la culture humaine, à la politique? Ne trouvez-vous pas que cette manière de transformer une exposition mondiale, qui doit être l'expression diverse et pourtant unitaire de l'homme moderne, la transformer dans une bataille politique, c'est la trahir?

Voici pourquoi j'aime le pavillon roumain, qu'on vient d'ouvrir cette semaine à Paris. Il n'est ni le plus grand, ni le plus beau, mais il est le message d'un pays, il est le miroir d'un peuple, leur ambition est de faire comprendre aux étrangers qui le visiteront, ce qu'il y a de profond dans cette terre roumaine, ce qu'il y a de personnel dans l'âme de ce peuple, ce qu'il y a de permanent, à travers les siècles, dans la sensibilité et dans la vie de cette nation.

[MOZART I]

Puisque nous sommes toujours en plein chômage musical, permettez-moi de vous entretenir non pas de nos heures de concert, car – hélas! – il n'y en a plus, mais de nos heures de lecture. Si la salle de concert nous est interdite, il nous reste au moins la bibliothèque.

Il y a certains livres qui peuvent nous consoler de ces trop longues vacances musicales, auxquelles il faut nous résigner. C'est d'un tel livre que je voudrais vous parler aujourd'hui. Il concerne un des plus grands maîtres de la musique, le plus cher et le plus émouvant: Mozart.

La littérature et l'historiographie mozartiennes sont évidemment d'une richesse impressionnante. On peut faire une bibliothèque entière rien qu'en réunissant les biographies, les documents, les études critiques, les monographies dédiées au maître de

Salzbourg. Son œuvre si diverse et si vaste, sa vie si mouvementée et si dramatique, ont tenté bien des musicographes. Les recherches les plus fouillées sont loin d'avoir épuisé tous les secrets de cette existence magnifique, qui fut la vie créatrice de Mozart. Son œuvre – cette œuvre claire, limpide et pure – garde encore bien des secrets et personne ne peut affirmer aujourd'hui, après un siècle et demi de gloire et de ferveur, que le dernier mot soit dit dans le domaine mozartien.

Pourtant, malgré l'ampleur et la richesse de la bibliographie mozartienne, il n'est peut-être pas exagéré de croire que l'ouvrage, dont je me propose de vous entretenir, est jusqu'à présent le plus minutieux et le plus exact.

Il s'agit en effet du monumental Wolfgang Amédée Mozart *écrit par Théodore de Wyzewa et G. de Saint-Foix, ouvrage édité récemment en trois grands tomes chez Desclée de Brouwer à Paris.*

Les premiers deux tomes, parus pour la première fois avant la guerre et épuisés depuis longtemps, ont été écrits par les deux collaborateurs, mais le troisième appartient uniquement à M. de Saint-Foix, car Théodore de Wyzewa est mort avant de pouvoir mener jusqu'au bout l'entreprise commencée.

Pourtant, nous n'abusons pas, si nous considérons l'œuvre entière comme le fruit commun des deux auteurs, car la ligne générale de l'ouvrage et la conception critique qui ranima furent dès le premier moment établies par les deux écrivains.

M. De Saint-Foix le dit d'ailleurs avec une sincère piété dans l'avant-propos du troisième tome,

en parlant de Théodor de Wyzewa, „notre regretté maître et collaborateur".

„Nous n'aurons donc, écrit-il, en essayant de poursuivre, après tant d'années et d'événements, la tâche qu'il nous avait si nettement tracée, qu'à nous inspirer du programme délimité par lui dans tous ses détails... Nous demeurerons fidèles aux enseignements de Wyzewa et à la méthode qu'il a adoptée et inaugurée.

La modestie de cet aveu est d'autant plus émouvante que la tâche de M. de Saint-Foix n'est pas encore terminée. Il lui reste encore beaucoup de travail, car les trois tomes ne mettent pas fin à l'examen de l'œuvre mozartienne, qui n'est étudiée que jusqu'à 1784. L'époque finale, la plus fertile, la plus glorieuse, la plus difficile aussi, l'époque des Noces de Figaro, *l'époque de* Don Juan *et des grandes symphonies, l'époque du* Requiem *enfin, fournira la matière d'un quatrième volume, qui reste entièrement à la charge de M. de Saint-Foix. Espérons qu'il nous le donnera le plus tôt possible.*

Je n'ai pas l'ambition de tracer dans un seul article l'image d'un tel ouvrage. Par ses proportions matérielles et surtout par son importance critique, le Mozart de Wyzewa et de Saint-Foix nous impose un examen plus attentif, plus minutieux. Avec votre permission nous essaierons de le faire dans quelques-uns de nos prochains feuilletons. Pour le moment, contentons-nous d'esquisser brièvement le plan général de l'ouvrage.

Le premier tome (526 pages) commence par l'étude des toutes premières compositions de l'enfant

*Mozart et poursuit son œuvre jusqu'à l'adolescence du petit maître. C'est l'époque de l'*Enfant Prodige *qui va de 1756 (ou mieux encore de 1762, qui est la date de la première „composition" de l'enfant – un* Menuet en fa *pour le clavecin) jusqu'à 1773, l'année du dernier voyage de Mozart en Italie.*

*Le deuxième tome (*Le jeune Maître, *1773-1777) consacre ses 457 pages à la première jeunesse de Mozart, à cette jeunesse qui nous étonne déjà par sa maturité, qui n'est pourtant par encore ce que les deux auteurs nommeront plus tard „la pleine maturité".*

Ce second volume de l'ouvrage est suivi d'un „Nouveau catalogue chronologique de l'œuvre de Mozart" qui représente une des plus précieuses contributions qu'on ait jamais faite à l'historiographie mozartienne. Il nous faudra un feuilleton spécial pour expliquer la structure de ce catalogue, ses critères, ses découvertes, sa contribution originale. C'est surtout par ce travail que Wyzewa et Saint-Foix ont conquis la place éminente qu'ils occupent maintenant dans la bibliographie des recherches mozartiennes.

Le troisième tome enfin (qui ne sera pas le dernier, comme nous l'avons déjà dit) s'appelle Le Grand Voyage *et il va de 1777 à 1784. Il ne trace pas seulement les voyages matériels de Mozart (ses étapes de Paris, de Mannheim, de Munich, de Salzbourg et de Vienne), mais surtout ses voyages spirituels, les grandes aventures intérieures, les grands mouvements intimes, qui se traduiront plus tard dans certaines œuvres capitales.*

Mais tout cet ouvrage n'est-il pas lui-même un admirable voyage à travers l'histoire d'un grand esprit? Laissez-moi vous y inviter.

NEUF TABLEAUX DU GRECO

L'exposition El Greco, organisée à Paris à l'occasion de l'Exposition Internationale, a révélé au monde entier une inestimable richesse artistique qui se trouvait depuis longtemps déjà abritée en Roumanie, à Bucarest et à Sinaïa, dans les galeries du Palais Royal.

Il s'agit de neuf grands tableaux du maître espagnol – neuf chefs d'œuvres – que le premier roi de notre pays avait acquis au commencement de son règne. Seuls les spécialistes connaissaient l'existence de ce trésor que les catalogues de peinture indiquaient comme la plus pure expression du génie du Greco. Les toiles détenues par les musées et par les grandes pinacothèques occidentales, bien que plus nombreuses, sont loin d'avoir, dans l'ensemble de l'œuvre du maître de Tolède, la même signification et la même valeur. Ni le Musée du Louvre, ni la Galerie Nationale de Londres, ni le Kunsthistoriche Museum de Vienne, ni le musée de Berlin ne possèdent, en matière de peinture espagnole, des pièces comparables à celles que notre Roi a bien voulu mettre à la disposition des organisateurs de l'exposition, qui a lieu maintenant à Paris, à la Galerie des Beaux-Arts.

Les critiques ont reçu avec un véritable étonnement, avec un vif sentiment de surprise ces neufs

toiles qu'il n'est pas exagéré de considérer comme une découverte, capable de modifier et de compléter la connaissance d'El Greco et l'étude de son œuvre.

Barrès en écrivant son Greco ou le secret de Tolède *les connaissait-il? Je ne me rappelle plus, car la lecture de ce livre est lointaine et à moitié oubliée. Mais ce qui est certain c'est que Dabit, le malheureux et charmant Eugène Dabit, n'a pas eu la chance de regarder ce trésor, avant d'avoir rédigé son livre sur Le Greco et Vélasquez.*

„Ces neuf chefs-d'œuvre – écrit un critique parisien – quarante autres toiles les entourent aujourd'hui, mais ce sont eux qui brillent de l'éclat le plus pur."

Ce „pur éclat" nous sommes heureux que c'est dans notre pays qu'il a trouvé son refuge et que c'est par la ferveur artistique de notre dynastie qu'il a été conservé, afin qu'il puisse être offert aujourd'hui au regard de ceux qui aiment la tragique beauté du Greco, ses images fiévreuses, hantées de je ne sais quelle terreur, de je ne sais quelle terrible grandeur.

Il est doux de savoir que l'esprit éternel de l'Espagne durera toujours, malgré le sang qui coule, malgré les flammes qui s'élèvent dans un pays martyrisé, dans une heure de folie...

[MOZART II]

Nous nous sommes proposé à la fin de notre chronique précédente de continuer le compte rendu

du grand ouvrage dédié à Mozart par les musicographes français Wyzewa et Saint-Foix.

Ce qu'il faut surtout préciser c'est qu'il ne s'agit pas d'une „histoire romancée", mais d'un travail bien plus vigoureux. Les deux auteurs ne sont pas des romanciers et ils ne veulent pas l'être. La vie de Mozart ne fut pas pour eux un prétexte littéraire. Ce qui les a guidés pendant ce long travail ce fut uniquement la volonté de connaître les lois spirituelles du génie mozartien, et non pas la curiosité de découvrir sa vie amoureuse par exemple ou ses aventures de voyage. Sans doute la vie de Mozart est une des plus pathétiques existences, une des plus dramatiques aventures humaines qu'on ait jamais connues. Mais ce n'est pas ce côté „romancé" que Wyzewa et Saint-Foix ont voulu mettre en valeur.

Le but de leurs travaux est plus sévère. Ils le définissent eux-mêmes, avec une certaine fierté intellectuelle: „reconstituer le développement intérieur du génie de Mozart". Reconstituer ce qu'ils nomment admirablement „le drame intérieur de la vie artistique".

Les „vies romancées" sont un genre littéraire trop facile, qui se prête d'une façon regrettable à un abus de dilettantisme, qui guette trop visiblement la sensation et l'indiscrétion... Rien de profond, rien de grand ne saura nous être révélé par les moyens de ce genre.

Wyzewa le savait. Aussi sa belle „introduction" est un terrible réquisitoire contre certaines méthodes de biographie romancée. Qu'il nous soit permis de citer une page caractéristique

pour la conception, qui a présidé au travail des deux auteurs français:

„Dans la destinée des hommes de génie, l'influence même de la race et de l'hérédité joue un rôle relativement assez faible ou en tout cas bien plus difficile à apprécier que dans la vie et dans l'œuvre de chacun de nous; et tout ce que nous nous ingénions à découvrir touchant la provenance «éthnique» et «atavique» d'un Rembrandt ou d'un Beethoven nous expose simplement à de fâcheuses erreurs sur les motifs et l'objet de leur production artistique. Mais plus superflue encore et plus décevante est pour nous, à ce point de vue, l'exploration des documents où nous recherchons la trace des diverses aventures, plus ou moins romanesques, qui ont pu arriver à ces grands évocateurs de vie et de beauté. Combien la connaissance du métier pratiqué par un Shakespeare ou un Molière, la révélation de leurs ennuis d'argent ou de leurs infortunes conjugales, combien tout cela est peu fait pour nous initier à la source secrète de leur inspiration! Combien à leurs propres yeux la réalité de cette partie matérielle de leur existence est toujours apparue insignifiante et vague, en comparaison de la réalité plus parfaite des visions ou des sentiments qui jaillissaient du fond de leurs âmes, comme aussi en comparaison de la longue série des efforts passionnés qu'ils épuisaient à tenter pour les exprimer.

Non pas, après cela, que la carrière de ces hommes de génie n'ait elle-même à nous offrir maintes aventures et souvent plus émouvantes que

toutes celles que leurs biographies nous rapportent ingénument à leur sujet! Mais ce sont des aventures d'une espèce différente. Poussés, par un besoin irrésistible de leur être, à vouloir animer d'une beauté et d'une vie surnaturelles les rêves prodigieux qu'ils portent en soi, pas un jour ne se passe sans que ces créateurs s'acharnent, avec une exaltation fiévreuse et tragique, à la poursuite du seul objet qui leur tienne au cœur: dépensant à cette poursuite une ardeur pour le moins aussi profonde, et aussi diverse, et aussi émouvante, que le font les héros de roman pour se conquérir l'amour d'une femme ou pour vaincre les obstacles de leur destinée."

J'ai reproduit ce long fragment d'une part pour laisser voir au lecteur quelle est la ligne générale de l'ouvrage, mais d'autre part pour donner un exemple de l'excellente qualité de son style.

Wyzewa et Saint-Foix nous ont donné un ouvrage sévère quant à la documentation, mais il n'y a aucune lourdeur dans leur travail. Ce n'est pas un traité de type allemand, qui pourrait vous faire croire que l'érudition ne s'obtient que par l'ennui. Ce n'est pas un livre borné, perdu dans des recherches stériles dans leur froide exactitude.

Les deux auteurs de ce monumental Mozart *nous étonnent notamment par leur pénétration critique, par leur goût subtil, par l'émotion fraîche dont ils traitent de leur sujet.*

Leur ouvrage vous donne à la fois une impression de rigueur scientifique et de goût personnel. Ils savent tout ce qu'on peut savoir en matière mozartienne, ils y font des découvertes

matérielles d'une importance première et pourtant ils ne se laissent pas dérouter par les papiers, par les textes, par les documents. Il y a un certain danger de la bibliothèque: un danger de sécheresse, d'abstraction, d'indifférence. Ce danger, Wyzewa et Saint-Foix l'ont brillamment vaincu. Leur érudition est vivante, animée, sensible. Elle ne perd jamais de vue l'ensemble d'une vision critique, elle ne se laisse pas morceler dans de petits riens de grammaire musicale, elle conserve toujours une clarté qui n'est pas la clarté didactique d'un professeur, mais celle d'un penseur. Tout en nous donnant minutieusement les documents historiques les plus minutieux, l'ouvrage de Wyzewa et Saint-Foix nous donne avant tout quelque chose de bien plus subtil et de plus profond: l'âme de Mozart, l'esprit de son œuvre.

EMIL BOTTA: *ÎNTUNECATUL APRIL*

În promoţia lirică a ultimilor ani d. Emil Botta este, fără îndoială, apariţia cea mai interesantă. Acordându-i unul din premiile sale anuale de poezie, Fundaţia pentru literatură şi artă nu a făcut numai o bună alegere; a făcut cea mai bună alegere, de când aceste premii există. Nu-mi plac asemenea superlative, dar îl rog pe cetitorul meu să creadă că am cântărit bine cuvântul şi că nu l-am scris înainte de a fi cercetat, nume cu nume, pe toţi camarazii, din anul acesta sau din anii trecuţi, cu care d. Emil Botta împarte acelaşi început de consacrare.

Sunt în această mică bibliotecă de poeţi premiaţi câteva experienţe lirice cu totul remarcabile (Eugen

Jebeleanu, Horia Stamatu, Virgil Gheorghiu), dar nici una nu ne-a dat aşa de direct, aşa de puternic, sentimentul de a ne afla în faţa unei mari vocaţii poetice.

Întunecatul April nu este o promisiune. Este un moment de poezie împlinit.

D. Emil Botta nu este un scriitor de versuri, în căutarea propriei sale expresii. Este un poet.

Un poet? Adică un mic univers pe care îl primeşti cu toate „erorile" lui, o mică lume autonomă, care prin faptul că există îşi justifică până şi defectele, dându-le drept de viaţă.

Autorul acestui *Întunecat April* poartă un incontestabil mesaj de poezie, Glasul său e distinct, cuvintele sale au o putere proprie. Imaginea sa e un secret ce nu se deschide cu alte chei decât cu acelea pe care poetul însuşi ni le dă sau ni le refuză. Amintirile literare, reminiscenţele, ecourile de lectură (Laforgue, Cocteau, puţin Baudelaire, puţin Poe...) sunt literalmente covârşite de accentul propriu al cântecului. O mare emoţie, o sinceritate ce sparge influenţele livreşti, o dramă interioară trăită intens, până la flacăre, până la cenuşă, un sentiment de singurătate, care nu vine din cărţi, salvează poezia d-lui Botta de toate primejdiile „literaturii".

Într-o vreme în care tânăra noastră poezie se pierde în jocuri de stil, în virtuozitate, în exerciţii de abstracţie formală, iată un poet care de la întâiul său cântec trece nepăsător peste aceste inutile jocuri şi aduce mărturia unei inimi tragice, care rămâne izvorul de totdeauna al poeziei.

Prea multe scheme, prea multe tipare moarte, prea multe formule reci sunt în poezia noastră actuală,

pentru ca apariţia d-lui Emil Botta, care este un adevărat liric, o rară şi puternică sensibilitate lirică, să nu merite a fi salutată ca un fapt excepţional. Titlul cărţii sale exprimă din prag dublul accent al acestei poezii. Un „întunecat april" este un anotimp în acelaşi timp de tinereţe şi de doliu, de ingenuitate şi disperare.

Cel ce cântă în aceste pagini e un lunatec, un visător, un deznădăjduit. Lumea sa interioară este când fabuloasă, când simplă. O melancolie de Hamlet trece prin aceste versuri, cu nu ştiu ce lene sumbră, cu nu ştiu ce surâs descurajat:

Ce departe eşti întunecata mea iubită
prin pereţii odăii te văd ca prin sită
şi te-aud chemându-mă ca din altă planetă
şi-mi scrii poezii pe obrazul de cretă.

(*Remember*, p. 6)

Acest „obraz de cretă" îmi aduce aminte de figurile de var din tablourile lui Marie Laurencin, figuri palide până la transparenţă, figuri de fum, desprinse dintr-o lume fantastică, nesigură.

De dincolo vin şi umbrele rătăcitoare ale acestui „întunecat april", enigmatice, puţin decorative, cu ceva somptuos în lenea lor, cu ceva magnific şi frivol în plictiseala lor princiară.

E o lume de artificii, de mistere, o lume de „paradis artificial", în care, desigur, nu e greu să recunoşti o amintire din Baudelaire sau din Poe:

Dă-mi pălăria, bastonul, masca, dă-mi şi
mânuşile,
e cam târziu şi, de-am să plec, cerniţi oglinzile,
închideţi uşile
M-aşteaptă afară, sub ploaia rară, un echipaj

noaptea se umflă, clopoţeii-şi scutură şi uite
cum flutură
argintiul penaj.
(*Ceai*, p. 7)

Sau:
Gârbovit eram de măririle codrului
pomul abuliei îmi şoptea numele:
Emil, fumătorule, sălbatec, tăcut,
spune adio tărâmului acesta.
Copacule semeni cu Nimeni şi Nicăieri,
copac funest al incertitudinii mele.
(*Lecţia de opium*, p. 28)

Abulia nu este singura zână sumbră a poetului:
Astăzi nu vă acord audienţă
desperare, dezamăgire.
(p. 15)
Nu sta la fereastră cu ochii ţintă, neurastenie
(p. 65)
Pictează-ţi pe obraji marea letargie,
un surâs ca o melancolie.
(p. 82)
Teoriile mele fiţi mai blajine
cu arlechinul speriat de moarte.
(p. 84)

Disperare, dezamăgire, terori, neurastenie – poetul le cheamă cu familiaritate, dar şi cu puţină grandilocvenţă. Sunt pensonajele triste şi somptuoase ale acestui vis care se desfăşoară într-o lumină tulbure, suboceanică, într-o lume înecată, defunctă, rechemată parcă la o altă viaţă.

E o poezie de miezul nopţii, cu fantome, cu mistere, cu simboluri obscure, cu invocaţii tainice,

poezie larg romantică, în care tonurile sumbre domină şi în care accentele, retorica (interpelări, vocative, exclamaţii...) au pe alocuri o neaşteptată bruscheţe.

Totuşi, alături de acest spirit grav al poeziei d-lui Botta, cetitorul va distinge o altă coardă surprinzătoare prin contrast. Anumite accente sceptice, frivole, ironice, o anumită înclinare spre badinerie, ba chiar spre farsă, unele subtile schimbări de ton, care ne duc de la tragic la grotesc.

E ceva provocator în această atitudine a poetului, făcută din indiferenţă şi bătaie de joc, din lene şi sarcasm. Este reversul acestei poezii „damnate", care are de altfel foarte limpede conştiinţa blestemelor sale:

...deşertul acestui caiet
în care a călugărit un descreierat poet.

Poamă rea – cum recunoaşte singur în admirabilul poem final *Post ludum,* pe care regret că nu-l pot transcrie aici şi care se cere a fi cetit cu voce scăzută, la un ceas de veghe – poetul spune nenumărate lucruri scandaloase, cu acea bravură, cu acea insolenţă care le-a stat totdeauna aşa de bine „descreieraţilor poeţi", fie că se chemau Arthur Rimbaud, fie că se chemau Serghei Esenin.

O asemenea poezie, care trece de la dramă la grimasă, de la sincer accent patetic la „tiflă", nu e posibilă fără anumite stridenţe, fără anumite bizarerii *voite* sau *spontane.*

Aceste stridenţe (de vocabular, de atitudine, de ton), aceste ciudăţenii se găsesc şi în cartea d-lui Emil Botta. La prima lectură, ele pot constitui o piedică şi pot înşela asupra caracterului realmente grav al

inspirației sale. Îi doresc însă cetitorului să nu se lase derutat de aceste detalii şi să învingă obstacolele, pentru a împărți cu noi bucuria de a fi aflat un nou poet.

UN BUREAU ROUMAIN DE TOURISME À PARIS

Il n'y a pas de meilleure propagande que celle que notre pays vient d'inaugurer à l'occasion de l'„Expo" de Paris.

Les discours sont parfois très beaux, les déclarations de courtoisie internationale sont excellentes, les conférences officielles sont très décoratives, mais pour convaincre et pour séduire, rien ne vaut mieux que la présentation directe des choses.

Je ne connais pas encore le pavillon roumain de Paris, mais tout le monde est d'accord à reconnaître que ce qui fait avant tout sa valeur c'est son caractère documentaire.

On commença à connaître la Roumanie après avoir visité son pavillon. Tout ce qui est essentiel, spécifique, personnel dans le génie du peuple et dans les ressources du pays s'y trouve représenté. Les richesses matérielles et les possibilités de création spirituelle ont été mises en valeur avec une telle puissance de suggestion, qu'un journaliste parisien put écrire textuellement, après sa première visite: „ce n'est pas une promenade autour d'un pavillon, c'est un véritable voyage à travers un pays".

C'est un bel éloge, le plus beau possible, et pourtant les „véritables voyages" la Roumanie les attend chez elle. Elle a bien des choses à faire voir [à] un visiteur étranger. Ses forêts, ses montagnes, ses vignes, son Danube, sa mer – voilà des paysages qui méritent d'être connus. La Roumanie doit devenir un pays de tourisme. Sa diversité géographique, la variété de ses régions, le pittoresque de ces paysages le permettent. Nulle part, dans cette partie de l'Europe, on ne peut trouver une terre plus généreuse, plus vivante, plus diverse. Une nature qui a gardé toute sa fraîcheur, toute sa richesse végétale, tout son mystère attend d'être découverte. Si le tourisme a épuisé tout ce qu'il pouvait découvrir et mettre en valeur dans les pays de l'Occident, il lui reste chez nous un grand domaine. Si injustement ignoré, tout un monde plein de jeunesse et de couleur, un monde qui garde des beautés fières de leur solitude et de leur silence.

Avoir créé un bureau roumain de tourisme à Paris (qui ne restera pas d'ailleurs le seul, puisqu'il s'agit d'en ouvrir dans chaque grande capitale européenne) c'est certainement la meilleure méthode de servir la Roumanie à l'étranger. Un bureau de tourisme c'est une petite ambassade, c'est un moyen vivant de rapport avec l'étranger, c'est un petit centre qui sait grouper, provoquer, stimuler les curiosités et les sympathies, c'est un appel, une invitation, un instrument de rapprochement, une manifestation active d'amitié.

Nous ne voulons pas plaider pour notre pays. Nous voulons tout simplement qu'on le connaisse – et

nous avons l'orgueil de croire qu'il vaut la peine d'être connu.

OCTAV ŞULUŢIU: *BRAŞOV*

Scriind o monografie a oraşului Braşov, d. Octav Şuluţiu a făcut un act de devotament: a voit să ofere cetitorilor săi, aşa cum singur o spune cu modestie, în prefaţă, „ o carte folositoare, un ghid".

Mi se pare că e primul autor, din câţi au fost editaţi în colecţia „Oraşe" a „Fundaţiilor Regale", care răspunde cerinţelor acestei colecţii.

Într-adevăr atât d. Mircea Damian, care a publicat un *Bucureşti* de fantezie, cât şi d. Tudor Şoimaru, care ne-a dat o *Constanţă* aproape romanţată, au scris două reportaje de caracter personal, în care accentul cădea pe autor, nu pe obiect.

D. Şuluţiu îşi permite mai puţine iniţiative. D-sa ne cheamă liniştit spre geografie şi istorie. „N-am vrut să distrez – ne previne – ci să informez. De aici şi caracterul pe alocuri cam didactic, alteori pur descriptiv al lucrării. M-am gândit să scriu această carte pentru aceia care nu cunosc, dar vor şi trebuie să cunoască oraşul".

Cuvinte simple, modeste ale unui om care îşi ia în serios munca propusă şi i se dedică numai din voinţa de a servi.

Iată – ar putea spune cetitorul – iată unde d. Şuluţiu îşi trădează calitatea de profesor. Un literat ar

fi mai puţin respectuos cu subiectul tratat, ar avea mai puţine scrupule de ordin informativ, dar, în schimb, ar răscumpăra lipsa de documentare cu un accent propriu, cu o viziune nouă a lucrurilor, cu un fel personal de a privi, a înţelege şi a însufleţi zidurile unui oraş pe care l-a cunoscut nu cu harta, ci cu inima.

O astfel de „cunoaştere" este fără îndoială mai seducătoare. Mă întreb dacă n-ar trebui să-i fim recunoscători d-lui Şuluţiu că i-a rezistat – şi că reprimând tentaţiile literaturii, s-a supus în totul îndatoririlor monografistului. Autorul romanului *Ambigen* este un scriitor prea mult preocupat de semnificaţiile intime ale faptelor (uneori excesiv de mult – până la comentariu abstract, cum s-a văzut în acea primă carte a sa), pentru ca perspectiva unui „eseu" despre Braşov să nu-l intereseze mai mult decât obligaţia unei monografii. Dacă totuşi s-a resemnat să o facă, vorbindu-ne cu minuţiozitate, cu precizie, pe un anumit ton impersonal, despre străzi, clădiri, aşezări sociale, – toată expunerea fiind dominată de caracterul ei informativ – a fost fără îndoială pentru satisfacţia de a fi util atât cetitorului, cât şi oraşului.

Cu asemenea acte de devotament, d. Octav Şuluţiu ne-a obişnuit mai de mult. Critica literară , pe care de câţiva ani o face cu atâta pasiune, este şi ea o dovadă de abnegaţie. Cetitor mai harnic, cronicar mai atent, e greu de întâlnit.

În ce mă priveşte, mărturisesc că cele 20-30 de imense pagini, mărunt tipărite, pe care lunar ni le aduce revista „Familia" sub semnătura d-lui Şuluţiu,

mă umilesc prin răbdarea şi tenacitatea de care face dovadă. D-sa citeşte tot ce apare şi scrie despre tot, cu aceeaşi atenţie, cu aceeaşi convingere, fie că e vorba de Arghezi şi Sadoveanu, fie că nu e vorba decât de d-nii George Petcu şi Anton Balotă, de care noi ne permitem nici să nu fi auzit. Nu e la mijloc un caz de „bunăvoinţă" critică. D. Şuluţiu nu e deloc un critic complezent. Dimpotrivă, d-sa obişnuieşte adesea a-şi formula obiecţiile cu severitate, uneori cu violenţă. Acolo unde altcineva ar pune o nuanţă de rezervă, d-sa pune un cuvânt ritos de refuz. Nu indulgenţa îl face deci pe criticul „Familiei" să citească pentru fiecare număr al revistei zece cărţi româneşti şi să le recenzeze pe toate zece, scriind astfel aproape un volum de critică pe lună – nu indulgenţa, ci aceeaşi conştiinţă de a se afla în serviciul literaturii, de a-şi fi asumat o sarcină grea, ce trebuie dusă la capăt şi de a îndeplini un oficiu de informare a lecturilor.

Prea multe lucruri se fac la noi cu grabă, pentru ca munca d-lui Şuluţiu să nu ne impună stimă. Recenta sa carte este încă o dovadă de seriozitate şi stăruinţă, cu care acest scriitor înţelege să-şi ducă până la capăt serviciile pe care şi le asumă.

D. Octav Şuluţiu putea fără îndoială să scrie un *Braşov* „inspirat" – ceea ce intra probabil şi în gustul, dar şi în posibilităţile sale. A preferat însă să scrie un *Braşov* precis. Când putea face o carte de literatură, a făcut un manual.

Voi păstra cartea d-lui Şuluţiu în bibliotecă şi sunt convins că nu va rămâne acolo o carte cetită şi moartă. Am cetit-o o singură dată, dar o voi consulta – sunt convins – de multe ori. E într-adevăr un ghid

excelent. Mi se părea că cunosc Braşovul, d. Şuluţiu însă mă pune pe gânduri. Eu cunoşteam un oraş de vacanţă – d-sa mă învaţă să aflu o cetate, o lume, un trecut istoric, un mediu social. Expuneri metodice, rezumative despre fiecare chestiune, referinţe precise, cifre, date, vin să dea amintirilor noastre de vacanţă un material mai puţin emoţionant, mai puţin personal, dar mai instructiv şi mai durabil. Am cetit de exemplu cu un viu interes capitolul despre Biserica Neagră, convingător pentru seriozitatea cu care autorul şi-a făcut lucrarea.

Nu trebuie să se creadă că întreg acest material a trecut prin condeiul d-lui Şuluţiu fără a fi îmbogăţit de amintiri propri, de meditaţia sa personală, de tot ceea ce un om sensibil poate adăuga unui document indiferent. Cel ce ne însoţeşte în această plimbare prin trecutul Braşovului, cel ce ne înfăţişează imaginea de azi a oraşului, este un tovarăş de drum cultivat. Un vers, o amintire literară, întrerupe expunerea sa, pentru a-i da familiaritate, suplеţe, degajare.

Totuşi, în ansamblul ei, lucrarea este prea mult, prea intenţionat un „ghid", pentru a avea culoare şi putere de sugestie. Scrisul d-lui Şuluţiu este desigur cursiv, abundent, lipsit de efort, dar în acelaşi timp lipsit pe alocuri de pregnanţă şi de aceea concizia care individualizează o imagine şi o impune vizual cetitorului. Când vorbeşte despre anotimpuri („cerul de un albastru pur", „soarele are o strălucire falnică, „oraşul e un episod de feerie"), când vorbeşte despre anumite ore de dimineaţă sau de seară („întunericul se-ngroaşe din umbre tot mai dese", „valurile de negreală îmbracă-n mister casele"), stilul său are un

fel de generalitate inexpresivă, pe care dimpotrivă o răscumpără prin simplitate, prin siguranţă de ton, de îndată ce este vorba de relatarea unui fapt, de schiţarea unei situaţii, de precizarea unei date.

Excelente sunt capitolele închinate vieţii culturale braşovene. Ele justifică fervoarea cu care d. Şuluţiu îşi serveşte oraşul, emoţionantul său patriotism local, tragerea de inimă cu care a făcut întreagă această lucrare, exemplu de muncă şi de seriozitate.

NOTĂ LA O CARTE DE POEZIE

Titlul cărţii d-lui Andrei Tudor – *Amor 1926* – indică nu numai vârsta amorului pe care îl cântă, dar şi vârsta poeziei sale.

Deşi carte de debut, volumul recent apărut este mai mult un „volum de versuri vechi" decât o operă care să exprime stadiul literar actual al scriitorului. Poate că nu fără oarecare ironie – lizibilă în chiar acest titlu într-adins demodat – publică d. Andrei Tudor, după unsprezece ani, primele sale versuri. Este anumită detaşare în această întârziere, este un fel de privire înapoi, spre lucruri de mult uitate, este, în sfârşit, o despărţire definitivă de o etapă literară pe care poetul nu numai că a încheiat-o, dar – desigur – a depăşit-o.

Cetitorul care nu are exactă imaginea activităţii d-lui Andrei Tudor (activitate literară diversă, de poet, de traducător, de eseist, de critic muzical, răspândită

de-a-lungul anilor în o sumă de reviste şi ziare) va găsi în cartea de faţă un aspect insuficient al scrisului său. Pentru noi însă, care am fost din primul moment martorii atenţi ai acestei activităţi şi n-am încetat de atunci să o urmărim, *Amor 1926* este un excelent prilej de a o privi astăzi în întregul ei şi de a schiţa profilul unui scriitor prea modest şi poate prea leneş pentru a-şi fi afirmat până astăzi, cu mai multă stăruinţă, vocaţia şi calitatea.

*

D. Andrei Tudor este în literatură un „amator". Spun acest cuvânt nu fără oarecare teamă, căci sensul lui curent este peiorativ, dar e un cuvânt atât de frumos, încât merită să fie restabilit în drepturile lui. De altfel, l-am mai întrebuinţat odată, vorbind acum câţiva ani despre d. Perpessicius, şi mi se pare că atâta lucru e de ajuns pentru a reabilita un epitet compromis.

Înţeleg prea bine dispreţul oamenilor de meserie pentru termenii „amator" şi „diletant". Ei reprezintă în accepţia comună două grade de superficialitate şi implică o nuanţă de snobism.

Totuşi, mă întreb dacă „profesionismul" nu a făcut mai mult rău decât bine literaturii şi muncii literare, luându-i acea libertate de alegere, acea disponibilitate de spirit, pe care nici o metodă de lucru nu le poate înlocui.

Să nu vorbim de rău munca literară organizată, dar să regretăm productivitatea mecanică la care a ajuns literatura de când ea a început să devină o industrie.

Poate că numai „amatorii" şi „diletanţii" îi pot reda libertaturii dezinteresarea pe care a pierdut-o,

poate că numai ei îi pot lărgi orizontul închis, punând-o în legătură cu alte peisaje, cu alte arte, cu alte mijloace de expresie.

Marcel Proust n-a fost nici el altceva decât un amator, tipul prin excelenţă al amatorului. Sensibilitatea sa solicitată de atâtea arte – muzică, poezie, plastică, arhitectură (pretutindeni el nefiind decât un privitor şi un ascultător de gust) – a deschis mai târziu romanului contemporan ferestre de la care până atunci nici un romancier nu privise.

Îmi place definiţia pe care o dă *Micul Larousse* cuvântului „amator": „*qui a du goût, du penchant pour quelque chose*". Fineţea de gust, înclinarea instinctivă spre lucrurile de calitate, alegerea justă, simţul natural a ceea ce e veritabil şi a ceea ce e fals, discernământ, claritate, măsură – toate obţinute fără efort şi cu graţie – iată câte sunt virtuţile amatorului, ale diletantului.

Şi dacă vom merge mai departe, dacă vom restitui cuvântului sensul său originar, etimologic, dacă ne vom aminti că un „amator" este un om care iubeşte, un „iubitor", atunci poate că nu va fi exagerat să spunem că orice poet este un amator înainte de a fi un meşteşugar al versului.

Cu aplicaţie, cu stăruinţă, cu conştiinciozitate, se pot ridica foarte lăudabile schele literare, dar dacă un suflu de libertate n-a trecut niciodată prin gândul poetului, dacă mâna sa nu s-a abătut niciodată pe hârtie de la transcrierea regulată a versului, dacă niciodată nu l-a ispitit un gând de frivolitate literară, un joc, o altă chemare, atunci nu ştiu câtă viaţă va rămâne în corecta sa operă.

Nu e lipsit de înţeles faptul că cel mai sever artist al versului, Mallarmé, a scris atâtea „poeme de circumstanţă", în care o nuanţă epigramatică dădea inspiraţiei uşurinţă şi nepăsare.

Humorul este tinereţea poeziei.

În acest sens este d. Andrei Tudor (căci tot despre d-sa este vorba, în ciuda acestui lung ocol) un amator. Poezia sa pare a fi carnetul intim al unui om de gust: carnet de lectură, de notaţii marginale, de reflecţii.

Unul din capitolele cărţii poartă titlul de *Jurnal*, şi acest titlu este semnificativ pentru întreaga operă. Alt capitol se numeşte *Itinerar livresc*, ceea ce îl trădează încă o dată pe cetitorul de cărţi, pe amatorul de lectură, pe omul de gust, care găseşte în artă pretexte pentru meditaţia sa proprie.

Sunt anumite spirite care trăiesc în intimitatea artei – poezie şi muzică mai ales – ca în adevăratul său mediu de existenţă. Barnabooth al lui Valery Larbaud face parte din această familie, sau – pentru a nu recurge la un personaj imaginar – Rémy de Gourmont.

Am avut totdeauna impresia că poezia lui Gourmont este un „produs secund", o poezie a poeziei, o literatură care a trecut prin două trepte de distilare. Ea datorează mult mai puţin vieţii decât culturii. Rădăcinile ei subtile, dar tocmai de aceea fragile, se pierd în bibliotecă, în muzică, în artă.

D. Andrei Tudor este şi d-sa un poet al literaturii. Un călător inteligent şi sensibil printre cărţi, printre amintiri. Inspiraţia sa nu are niciodată violenţa, urgenţa contactului direct cu viaţa. E o

poezie delicată, intimă, de climă dulce, cu dureri atenuate până la melancolie, cu bucurii ce nu trec mai departe de zâmbet. Este eminamente poezia unui scriitor de bun-gust. Nimic retoric, nimic imperios în lira sa moderată. Sunt poeţi la care necesitatea de a se mărturisi are ceva patetic, până şi în neîndemânarea stilului, în stridenţa cuvintelor, în lupta cu expresia. D. Andrei Tudor, dimpotrivă, scrie cu anumită facilitate, cu oarecare eleganţă preţioasă, şi una, şi alta salvate de un humor discret.

Nu-i lipseşte poeziei sale un accent de elegie, dar nu acesta este caracterul ei distinctiv şi nu prin el izbuteşte momentele lirice cele mai bune.

O notă de badinerie, un surâs ironic, puţină ingenuitate, puţină fantezie, iată unde este adevărata sa chemare. Poemele grave ale d-lui Andrei Tudor au ceva abstract, indiferent, poate factice. Jocul voluntar stilistic este pe alocuri supărător şi micile efecte de sintaxă sau de prozodie (care, datorându-se unui arghezism juvenil, arată încă o dată vârsta adevărată a volumului) sunt prea intenţionate pentru a nu-l preveni pe cititorul atent.

Dar ce încântare când poetul scapă din această cursă şi când condeiul său ingenuu îşi recapătă libertatea! Ce simplicitate şi câtă graţie în humorul său visător, în emoţia sa atenuată de zâmbet!

Citiţi pentru edificare minunatul *Iaht* (p. 77), prea frumos pentru a ne opri să-l transcriem în întregime:

Umblu cu steaua mărilor în creştet
în noaptea grea de mart,
m-am plecat peste trecutul veşted

şi-am luminat cu felinarul din catart
un ideal pământ pe marea asta rea.

Abstract, am căutat reper o stea
şi – fără reazem – clătinat sau dans? –
mistic evoluez spre miss Lawrence:
îmi joc inima, busolă efemeră

La piept, felin şi şerpuit acordeon –
leduncă regală sau mare cordon;
cu stele pe umeri, epoleţi de bal;
cu roza vânturilor la butonieră,
plutesc pe ape – amiral.

Nu e greu să-i stabilim d-lui Andrei Tudor familia sa literară. La noi, cred că poezia d-sale va fi în bună tovărăşie cu Perpessicius, cu D. Iacobescu. (Reminiscenţele argheziene sunt mai mult de ordin literar decât temperamental. Totuşi, un anumit Arghezi – cel din „creioane" – îi este în mod firesc apropiat.).

În poezia franceză – în a cărei intimitate e uşor de văzut că poetul a trăit – d. Andrei Tudor îşi găseşte numeroase nume înrudite. Francis Jammes, Samain (fără ca amintirea lor, a celui din urmă mai ales, să imprime vreun accent de desuetudine.) se află undeva în camera obscură a prezentului *Amor 1926.*

Tot atâta de legitimă, dar mai directă prin nota comună de humor şi ironie, este apropierea de Levet şi Toulet.

Toate aceste nume evocate nu indică propriu-zis influenţe sau surse, ci mai mult o situare a poetului în familia sa spirituală. Sunt întâlniri de

temperament, de dispoziţie, de formaţie, întâlniri pe care d. Andrei Tudor le-a clarificat şi definit singur prin opera sa de traducător. E regretabil că până astăzi d-sa nu şi-a întrunit în volum numeroasele poeme traduse. Cetitorul ar fi găsit acolo încă o probă, cea mai generoasă, a acestui „amatorism" pe care am încercat să-l definim. Cu familiaritate, cu o remarcabilă intuiţie, cu o aptitudine miraculoasă de a găsi în româneşte echivalentul unor valori poetice străine, d. Andrei Tudor s-a apropiat de poeţii care i-au fost scumpi şi i-a tradus în aşa chip încât fiecare traducere părea o profesiune de credinţă poetică.

Volumul de faţă ne dă o singură tălmăcire (*La Plata*, după J.H.M. Levet, p. 51), dar absolut de prim ordin. E un proces delicat şi misterios de transplantare dintr-o limbă în altă limbă, de transfuzie a sângelui dintr-un corp în alt corp, proces atât de fin, atât de secret, încât el interzice orice drepturi criticului faţă de poet.

BALCIC 1937

Nous aurons donc un grand hôtel moderne à Balcic et un restaurant de première classe. L'Office National du Tourisme descend sur la petite côte d'argent de ce cher golfe qui fut pendant quinze ans la patrie estivale de nos peintres, de nos écrivains et de nos artistes. Patrie débraillée, qui aimait son désordre, son manque de confort, pour ne pas dire sa misère, et en faisait un charme de plus.

Fini les petites chaumières bulgares et turques, où on couchait avec le sentiment d'avoir rompu

définitivement avec la vie civilisée! Fini ses maisonnettes blanches qui, à défaut de confort, vous offraient le pittoresque de leur misère! Fini la marmaille tzigane qui vous encourait à la descente de l'autobus, avec des cris, avec des gestes, pour vous demander un „leu" ou bien pour vous offrir une chambre! Fini les petits bistrots où on se servait seul, où on se battait pour chaque plat, surveillant les grillades et en les défendant énergiquement contre les nouveaux venus.

Fini tout cela qui faisait l'humour et aussi la tristesse de Balcic. La civilisation y descend. Elle apporte l'eau courante, la lumière électrique, la cuisine bien faite, le service poli.

Je connais des gens qui déplorent toutes ces réformes et qui craignent que le charme, le „cachet" de leur ancien Balcic disparaissent sous le poids de la civilisation. Elles craignent surtout que Balcic puisse devenir une plage comme toutes les autres, une ville sans caractère personnel, envahie par les plaisiristes et défigurée par le confort.

J'aime bien Balcic, mais j'ose ne pas partager toutes ces craintes. S'il existe un snobisme de l'élégance, il existe également un snobisme de la misère – et je ne sais pas exactement lequel est le plus naïf.

„Comme c'est sale!" disait-on à Balcic, avec un petit accent admiratif, comme si la saleté était une preuve de primitivité, une garantie d'ancienneté, une marque de noblesse.

Il y a de vieux amants de Balcic (le mot n'est pas trop fort, si on connaît ce délicieux pays, on l'aime d'amour) qui évoquent nostalgiquement le Balcic de 1924, désert, crasseux, inconnu. Ils

considèrent tout le progrès réalisé depuis comme un sacrilège. Ils regardent avec une véritable irritation les villas blanches qu'on a construites, les jardins qu'on a plantés, les nouvelles rues ouvertes par un maire jeune et enthousiaste – et ils considèrent chaque innovation comme un attentat à la poésie et un mystère de leur mélancolique et souriant village.

Cette manière un peu maniaque d'aimer Balcic est peut-être émouvante, mais – comme tout grand amour – injuste. Je ne crois pas que pour garder la troublante poésie de ce golfe il est absolument nécessaire de conserver la poussière et les mauvaises routes. Et je ne crains pas que la vie de notre doux Balcic devienne une vie de „palace", une horrible vie artificielle de grand hôtel, mondaine, superficielle, tapageuse. Il y aura toujours à Balcic ce ciel oriental, cette lumière blanche, brutale à midi et suave au crépuscule, il y aura toujours cette richesse de couleurs, qui se détachent du haut des montagnes, il y aura toujours cet indéfinissable mélange de détresse asiatique et de douceur méditerranéenne.

Le secret de Balcic, son mirage, sa poésie, ses mystères sont inaltérables. On n'en fera jamais une vulgaire station d'été et la civilisation n'y tuera pas le miracle.

GABRIEL PIERNÉ. GEORGE GERSHWIN

Au cours de ces quatre semaines qui se sont écoulées depuis notre dernière chronique, le monde musical a souffert deux graves pertes: Gabriel

Pierné, le vieux chef d'orchestre des Concerts Colonne, et George Gershwin, le jeune et puissant compositeur américain, sont morts.

La signification de ces deux pertes n'est pas la même. Pierné est mort à la fin d'une longue vie qui lui avait permis d'achever son œuvre, à la fin d'une longue carrière laborieuse qui lui avait donné le temps non seulement de dire tout ce qu'il avait à dire, mais aussi le temps de gagner toutes les marques officielles de succès et de reconnaissance, auxquelles le vouait son talent et son travail.

Cette satisfaction d'avoir fini sa tâche ne fut pas destinée à Gershwin, mort douloureusement en pleine jeunesse, avant l'âge de quarante ans, qui est l'âge de la maturité, l'âge des grandes créations.

Aussi sa mort nous paraît encore plus tragique, car elle fait taire une voix qui avait encore bien des secrets à nous livrer, bien des mystères à nous expliquer.

Le message artistique de Gabriel Pierné fut un message terminé, accompli, mené de la façon la plus heureuse jusqu'au bout. Celui de George Gershwin reste à jamais brisé... Est-il quelque chose de plus poignant sur la page blanche que nous laisse, en mourant, un artiste?

Et pourtant, nous n'avons aucune peine à comprendre que de ces deux musiciens qui viennent de nous quitter celui qui laisse le souvenir le plus durable, celui qui est assuré de survivre dans l'histoire de la musique et de la sensibilité musicale, ce n'est pas le vieillard de soixante-quatorze ans – si émouvant et si respectable dans son long et correct

travail de compositeur et de dirigeur – ce glorieux „membre de l'Institut" dont les compositions sont assez nombreuses pour former une véritable bibliothèque, mais le jeune George Gershwin, dont l'héritage est tellement pauvre... et tellement grand.

Il ne s'agit pas sans doute d'ignorer les nobles mérites de Gabriel Pierné, mais il est juste de remarquer que Gershwin était un musicien d'une autre classe, d'un autre type. Pierné était un grand travailleur, un animateur généreux, un parfait connaisseur de son métier, un compositeur honnête. Je ne sais pas si Gershwin était tout cela, mais il avait du génie, ce qui remplace et dépasse tout.

Je ne saurais évoquer sans émotion mes anciens après-midi de samedi et dimanche, où j'allais jadis aux Concerts Colonne, au théâtre Châtelet, livrer une véritable bataille pour conquérir ma place d'étudiant, à trois francs cinquante, et pour entendre les programmes dirigés par Gabriel Pierné.

Comme ils étaient sages ses concerts! Rien de brillant, ni dans le choix des œuvres, ni dans la manière de diriger. Mais on y trouvait toujours une impression de solidité et de sérieux que seul un travail honnête peut vous rendre.

La clarté était peut-être la qualité première de ce vieux chef d'orchestre, une clarté un peu didactique, minutieuse, et qui ne manquait pourtant ni de souplesse, ni d'intimité.

„Plus d'élan! plus de chaleur! plus de lyrisme!" – aurions-nous voulu lui demander parfois, mais comme nous étions si jeunes, et lui si vieux, il

nous donnait à la place de cet élan inutilement attendu, à la place de cette chaleur poétique absente, quelque chose de moins personnel, mais de plus utile: une bonne leçon de musique.

Et puis, il ne manquait pas tellement d'audace. Seulement, il savait garder de la modération dans les entreprises les plus risquées. N'est-ce pas aux Concerts Colonne que nous entendîmes pour la première fois le Horace victorieux *de Honegger? Mais comme pour atténuer un peu ce courage, Pierné avait dirigé le même jour, le* Concerto pour violon et orchestre *de Mendelssohn. Cet alliage était significatif pour son esprit de modération. Il acceptait les innovations d'un Arthur Honegger, mais en même temps il voulait ménager les habitudes du goût de ses auditeurs, en nous donnant sagement du Mendelssohn. Artiste sans grande originalité, compositeur laborieux, mais privé de vocation personnelle, Gabriel Pierné fut surtout un excellent éducateur, un admirable professeur. L'orchestre qu'il a dirigé pendant vingt ans lui doit beaucoup, le public lui doit énormément.*

Il est peu probable que son œuvre de compositeur lui survive longtemps. Il a écrit beaucoup et dans tous les genres: musique symphonique, musique de chambre, opéras, oratorios.

Toute cette immense œuvre nous fait reconnaître une parfaite connaissance du métier, une honnêteté sans reproche dans la manière de travailler et de bâtir. On lui doit beaucoup de respect, on ne peut lui vouer de l'admiration. Elle gagne notre estime, elle ne force pas notre émotion...

Combien plus pauvre et pourtant combien plus riche est l'œuvre de Gershwin.

Quelques opérettes, un poème symphonique, quelques chansons, une rhapsodie: c'est presque tout et c'est énorme. Car ni la pauvreté matérielle de cette œuvre, ni ses apparences de frivolité ne peuvent nous empêcher de comprendre ce qu'il y a d'unique dans son message.

George Gershwin nous a révélé un nouveau langage musical, une nouvelle expression mélodique, un nouvel alphabet sonore. Il a élargi le champ de la musique symphonique, il a découvert la valeur de quelques instruments ignorés ou méprisés, il a imposé de nouvelles sonorités, de nouvelles harmonies, il a secoué avec son ingénuité, avec son humour la tranquillité médiocre, plate et académique de la musique officiellement acceptée. Gershwin, cet esprit léger, ironique, qui ne craignait pas la frivolité, qui ne ménageait pas les préjugés solennels, a brisé courageusement les conventions rigides du vieil orchestre et il a conquis pour le jazz une place désormais inexpropriable dans l'histoire de la musique.

Du point de vue de la technique musicale, sa miraculeuse Rhapsody in blue *restera un document de notre époque, ce qui ne l'empêchera par de rester en même temps une œuvre vivante et de garder toujours sa fraîcheur, sa grâce, sa mélancolie, son humour et parfois sa détresse.*

Car – et ceci fait surtout la valeur extraordinaire de toute son œuvre – Gershwin n'est pas seulement l'artiste d'un nouveau langage

musical, mais avant tout le musicien d'une nouvelle sensibilité.

KIRIKA

En changeant de nom, la pièce de M. Ciprian, jouée récemment à Paris, a changé également de chance.

L'homme au tocard *(*Omul cu mârţoaga*) fut il y a dix ans un des plus grands succès du théâtre roumain.* Kirika, *la version française de la même pièce, fut sur la scène du Théâtre des Mathurins une petite défaite.*

Nous n'avons aucun motif de ne pas nous le dire en toute franchise. Si certains critiques parisiens bienveillants ont reçu le spectacle avec de vagues compliments, qui ne les engageaient à rien, et dont la froideur courtoise valait d'ailleurs le jugement le plus sévère, il y en a eu d'autres qui n'ont pas hésité de traiter avec une sincère brutalité l'œuvre de M. Ciprian.

À quoi bon essayer de nier l'évidence? À quoi bon essayer de faire passer un „four" pour un triomphe? Ne vaut-il pas mieux d'en tirer une leçon? Ne vaut-il pas bien mieux de chercher les causes de cet accident théâtral désagréable?

Dépêchons-nous de le dire tout de suite: la mésaventure parisienne de M. Ciprian ne nous fera pas changer d'opinion sur la valeur de sa pièce.

L'homme au tocard *est une œuvre vigoureuse, puissante, avec des qualités remarquables, qui dépassent de beaucoup certaines gaucheries de composition, certaines naïvetés psychologiques. Il y a dans cette pièce de théâtre une idée excellente, courageuse, un peu absurde, qui est le point de départ de la comédie et qui fournit à l'auteur un sujet autrement intéressant que les invariables questions de „couchage" du théâtre actuel. Mais si la pièce est une œuvre intéressante, le spectacle ne l'est pas nécessairement.*

Avoir choisi M. Georges Pitoëff, régisseur intéressant parfois, mais mauvais acteur, et lui avoir confié un rôle qui ne lui allait pas du tout, une pièce à laquelle il ne pouvait fournir ni la distribution indiquée, ni la mise en scène adéquate, ce fut une grave erreur initiale. Grave et irréparable.

M. Pitoëff est un tombeur. Un tombeur intelligent sans doute dont les expériences théâtrales ne manquent jamais d'intérêt, mais qui ne sont pas moins ratées. Il détient le record des insuccès. Jadis au Théâtre des Arts, plus tard au Théâtre des Mathurins, il était obligé de changer d'affiche chaque mois, quand ça n'était pas chaque semaine.

De toute façon, M. Ciprian n'est pas sa seule victime. Il fut précédé sur la même scène par un autre auteur que M. Pitoëff réussit de faire terriblement tomber dès la première. Voulez-vous connaître son nom? Il s'appelle simplement Shakespeare et la pièce Roméo et Juliette.

Voilà pourquoi la première pièce roumaine jouée à Paris, au lieu de gagner la curiosité du public et de la critique française pour nos lettres et pour notre théâtre, ne fut qu'un regrettable malentendu.

Ceci doit nous servir de leçon. Nous voulons sans doute faire connaître au-delà de nos frontières l'art, la littérature, le théâtre roumains, mais il faut d'abord être certain de trouver les meilleures conditions de présentation.

Les meilleures, c'est-à-dire les plus fidèles.

UN CONCERT DE SALZBOURG

Les postes roumains de T.S.F nous ont fait hier la grande joie de nous offrir un concert donné à Salzbourg par l'Orchestre Symphonique de Vienne, dirigé par M. Wilhelm Furtwängler.

Voici quatre mois depuis que nous nous trouvons en plein chômage musical, quatre mois depuis que nos salles de concert sont closes. Il n'est donc pas difficile de comprendre l'impatience et l'émotion que nous éprouvâmes à entendre ce beau concert, dont la valeur était triplement garantie par le programme, par le dirigeur et par les exécutants.

Car il s'agissait de la IX-ème symphonie de Beethoven, il s'agissait d'un dirigeur de grande classe et il s'agissait enfin d'un ensemble choral et symphonique qui réunissait l'orchestre viennois, le

chœur Staatsoper et une éminente équipe de chanteurs-solistes. Notre attente ne fut pas vaine et nos espoirs ne furent pas déçus.

L'exécution que nous entendîmes hier à la radio fut émouvante. Elle nous laissa voir toute la grandeur de l'œuvre, elle nous donna encore une fois ce sentiment d'ampleur et d'intimité que seules les grandes symphonies de Beethoven nous imposent. Le mystère y est toujours, le miracle ne disparaît jamais, bien que cette œuvre, tant de fois entendue, soit pour nous si familière, si connue. On a parfois l'impression qu'elle n'a plus rien à vous dire, qu'elle nous a livré tous ses secrets, qu'elle a répondu à toutes les questions possibles – et pourtant, quand on la retrouve de nouveau, on se rend compte qu'elle est tellement vivante, tellement neuve...

Est-ce à cause de ces trop longues vacances, qui nous ont privés de tout concert? Est-ce à cause de la véritable „faim" dont nous attendons – après quatre mois de silence – une nouvelle saison musicale? Est-ce enfin à cause de ce trop long repos que le concert de Salzbourg nous parut si généreux, si beau, si riche?

Il est bien difficile de juger un concert d'après une simple audition radiophonique. Nous avons trop souvent remarqué dans nos chroniques tout ce qu'il y a de changé (pour ne pas dire tout ce qu'il y a de „faussé") dans une telle audition, si bonnes que soient ses conditions techniques. Il serait inutile de répéter une fois de plus ces réserves. Inutile et un peu ingrat, car, malgré tous ses défauts de principe, n'oublions pas que c'est grâce à cette radio, tant de

fois décriée, que nous avons pu faire hier le voyage imaginaire à Salzbourg.

Mais toute remarque critique qui se réfère à un concert entendu par la voie des ondes implique un certain degré d'approximation. Rien ne peut remplacer dans la musique la présence de l'homme, la réalité de l'instrument, la chaleur humaine qui fait la liaison directe entre la scène et la salle, entre l'interprète et l'auditeur.

Aussi, en ce qui concerne le concert d'hier, contentons-nous d'avouer notre émotion sans trop l'analyser. Le scherzo nous parut éblouissant de vivacité, de jeunesse, de liberté; les mouvements lents n'ont eu aucune lourdeur, le final fut magnifique d'élan et de joie. Dans tout cela, la baguette de Furtwängler était reconnaissable, cette baguette autoritaire et fine, puissante et délicate.

Ceux qui se rappellent la manière heureuse dont un Abendroth dirigea il y a un an deux concerts symphoniques à Bucarest, pour comprendre tout ce qu'il y a de supérieur dans l'art de Furtwängler, doivent ajouter à la fermeté du premier la sensibilité du second. Furtwängler possède la même technique rigoureuse, mais ceci ne lui interdit aucune souplesse. La rigueur du métier ne supprime pas chez lui certaine légèreté mozartienne, certaine grâce indispensable quand il s'agit de Haydn, de Mozart et même de Beethoven parfois. Il est le type du chef d'orchestre allemand à condition de ne pas comprendre par allemand prussien. Je ne sais quelle douceur autrichienne inspire son art.

Mais nous voilà trop éloignés de notre point de départ.

*

Nous n'avons pu, au cours de ce concert, nous empêcher de songer avec un peu d'envie mélancolique à cet heureux Salzbourg qui nous envoyait un si beau message.

Pour tous ceux qui aiment la musique, Salzbourg reste une petite patrie spirituelle. La connaître, y séjourner, y retrouver le doux souvenir du Mozart, c'est pour nous un rêve trop cher pour l'abandonner.

Quel noble refuge dans cette malheureuse Europe de nos jours! N'est-il pas consolateur de savoir qu'il y a dans le monde un endroit qui garde les plus chères traditions de la culture humaine, dans une atmosphère de liberté, de dignité spirituelle, de compréhension mutuelle?

N'est-il pas symbolique de voir se réunir à Salzbourg les musiciens de tous les pays, les artistes de toutes les nations, pour collaborer sans aucune autre distinction que celle du talent et de la valeur? Toscanini qui ne peut plus diriger en Italie, depuis un retentissent conflit politique, Bruno Walter qui ne peut plus diriger en Allemagne, depuis l'avènement du nouveau régime, trouvent l'un et l'autre à Salzbourg non seulement la liberté de travailler et de créer, mais les meilleures conditions artistiques de travail, un orchestre parfait, des solistes sans égal, un public fervent et reconnaissant.

Salzbourg, c'est une véritable capitale de l'Europe, car dans ce temps de haine, de passion

aveugle et stupide, sous ce temps ensanglanté, meurtri, tragique, cette petite ville autrichienne nous rappelle tout ce qu'il faut sauver d'une culture qui traverse la crise la plus affreuse.

NOTĂ LA *POSEDAŢII*

Am citit pentru prima oară *Posedaţii* lui Dostoievski prin 1922. După 15 ani, regăsesc o carte arzătoare, nouă, de plină actualitate, dominând o întreagă familie de cărţi apărute în timpul nostru.

E o recitire care provoacă o serie de reflecţii literare şi neliterare. Să-mi fie permis a însemna câteva din ele, fără prea multă ordine, ca într-o simplă „notă de lectură".

În primul rând, câteva observaţii de tehnică literară.

De ce oare Dostoievski va fi având reputaţia unui scriitor obscur şi mai ales a unui romancier prolix?

Siguranţa lui tehnică este absolută. Uneori ai impresia că-şi provoacă dinadins mari dificultăţi de compoziţie pentru plăcerea de a le rezolva. Se angajează în situaţii extravagante, acumulează fapte contradictorii, complică acţiunea, o conduce până la momente de încordare maximă, confruntă personaje din cele mai greu de pus faţă în faţă, şi, când totul pare că va fi devenit insolubil, inextricabil, fără ieşire, fără salvare, brusc, printr-o simplă întoarcere de resort, drama se rezolvă.

De câteva ori, în decursul lecturii, am avut impresia că construcţia romanului nu va mai ţine, că

va ceda sub presiunea atâtor fapte ce se precipită şi că le va lăsa să se împrăştie din neputinţa de a le menţine în conturul aceleiaşi acţiuni. De câteva ori am avut sentimentul că materialul cu care lucrează romancierul este la limita rezistenţei lui, atât de mare este tensiunea imprimată, atât de accelerat ritmul impus. Şi totuşi, din aceste momente extreme, romancierul iese cu o simplicitate, cu o stăpânire de sine, cu un aer de uşurinţă care ne derutează.

Mă întorc înapoi, recitesc, încerc să revăd etapă cu etapă, secundă cu secundă, miracolul de virtuozitate la care am asistat, dar nu-i pot surprinde în nici un fel secretul.

Nu mă tem să întrebuinţez acest cuvânt: virtuozitate. El poate părea reprobator, căci presupune procedee exterioare, mecanice. Totuşi Dostoievski este un virtuoz al tehnicii, un specialist al compoziţiei, un meseriaş al romanului.

Desigur, aspectul acesta e departe de a fi cel mai interesant sau cel mai revelator al geniului său, şi, nu încape îndoială, nu prin virtuozitate tehnică este Dostoievski ceea ce este. Metafizica lui, semnificaţia umană a operei trec cu mult înaintea oricărui alt punct de vedere.

Dar problemele de compoziţie, dificultăţile de arhitectură literară l-au preocupat în mod vizibil. Dostoievski este hotărât un romancier de „efecte". Nu numai că nu le disprețuieşte, dar le caută, le dozează, le pregăteşte cu o atenţie şi o abilitate ce merge până la cele mai mici detalii.

E un foiletonist. Problema pe care trebuie s-o rezolve el în raport cu cititorul este dublă: nu numai să-

l facă pe acesta a se interesa de desfăşurarea în linie mare a romanului, dar să-i provoace şi să-i fixeze atenţia pe distanţe scurte, de la pagină la pagină, de la capitol la capitol, de la foileton la foileton.

Nici un moment interesul strict al romanului nu are dreptul să lâncezească. De la primul rând la cel din urmă, acest roman este o teribilă cursă. Fiecare frază poate aduce – şi trebuie să aducă – schimbări brutale de situaţie.

Dostoievski e un romancier de lovituri. Sfârşiturile lui de capitol sunt tipice finalului de foileton. Simţi punctele de suspensie. Simţi evenimentul întrerupt exact în momentul său cel mai „palpitant". Cititorul cel mai blazat nu se va putea opri să se întrebe cu oarecare nelinişte ce dezlegare va aduce capitolul următor. Şi această „dezlegare" va provoca noi complicaţii, va deştepta aşteptări şi mai intrigate.

Ce puternică lovitură întâlnirea Varvarei Petrovna cu Maria Timofeevna pe treptele bisericii! Ce stranie plimbarea lor în trăsură deschisă pe străzile oraşului şi ce primejdioasă prezenţa Lizei Nicolaevna! Momentul este de o intensitate care ţi se pare că nu va mai suporta nici o ridicare de ton. Şi totuşi, ca în cel mai puternic roman de aventuri, loviturile se succed scurt. Sosirea lui Lebiadkin ne consternează şi ne înspăimântă. Ce absurditate va mai ieşi şi de aici?

Dar nici n-am luat bine cunoştinţă de prezenţa lui, şi iată că spre stupoarea noastră intervine Petre Stefanovici Verhovenski, căzut din cea mai arbitrară aventură posibilă, pentru ca să precedeze un fapt şi

mai greu de suportat: sosirea lui Nikolai Stavroghin în persoană.

Sunt vreo 60 sau 80 de pagini conduse cu o precipitare, cu un suflu, cu o intensitate capabile să spargă pur şi simplu condeiul unui scriitor mai puţin stăpân pe resorturile tainice ale ficţiunii.

După o astfel de goană, romanul ar putea să cadă brusc, desfăşurarea lui să intre într-o fază mai lentă, într-o regiune epică mai plană, într-un moment de odihnă. Demonul dramatic al autorului nu permite însă asemenea opriri pe loc. Ceea ce ni s-a părut un deznodământ nu e decât un nou început, şi povestea se angajează în noi aventuri, spre noi mistere.

*

Nu ştiu dacă *Posedaţii* a fost prelucrat pentru teatru. Cred că da. E o operaţie prea ispititoare pentru ca să nu fi fost încercată. Fapt e că celelalte romane ale lui Dostoievski au suferit numeroase dramatizări. *Idiotul, Fraţii Karamazov, Crimă şi pedeapsă* numără câteva versiuni pentru scenă.

Explicaţia e simplă. Dostoievski este un dramaturg care scrie romane numai pentru că scena e un cadru prea strâmt pentru lărgimea viziunii lui. Dar această viziune este esenţialmente dramatică. Rapiditatea faptelor, bruscheţea lor, contrastele nete dintre personaje, preciziunea conflictelor, violenţa cu care ele izbucnesc, concizia cu care printr-un singur fapt final ele se rezolvă, totul îl trădează pe autorul dramatic.

A transcrie pentru scenă un roman de Dostoievski mi se pare că într-adevăr nu e decât o

chestiune de transcriere. Momentele esenţiale sunt limpede marcate. Restul este o operaţie de simplificare.

Dintre toate judecăţile curente despre Dostoievski, cea mai falsă mi se pare aceea în virtutea căreia el e socotit drept un scriitor nebulos, retoric, plin de obscurităţi patetice, plin de „rusisme".

Descopăr, recitind *Posedaţii,* un romancier clar, un prozator nuanţat, un observator lucid, care nu se abandonează niciodată în focul dramei. Cele mai grave clipe (convorbirea Şatov-Stavroghin, asasinarea lui Şatov, sinuciderea lui Kirilov...) sunt văzute cu o putere de discriminare psihologică şi realizate cu o stăpânire pe care nu o turbură nici un fel de lirism „rusesc".

Dimpotrivă, capitole întregi sunt scrise cu un ton de uşurinţă ce contrazic total ideea curentă despre un Dostoievski obscur şi tenebros.

E o ironie care nu totdeauna merge apăsat spre satiră (cum este în schiţarea lui Karmazov), ci păstrează adesea un fel de graţie emoţionată, căreia îi datorăm admirabile figuri de femei (neuitata, adorabila Aglae din *Idiotul...*)

Nu ştiu dacă s-a vorbit îndeajuns despre humorul lui Dostoievski, humor ce nu se realizează numai în figuri de-a dreptul comice, cum este guvernatorul din *Posedaţii* sau generalul Ivolghin din *Idiotul,* ci mai ales într-un ton degajat, pe care în genere scrisul său îl păstrează. Sunt pagini de o fineţe, de o strălucire, de o luminoasă ironie, care ar putea fi fără greutate atribuite unui prozator francez, prin simţul lor de măsură, prin echilibrul lor.

Dostoievski este poate un om exaltat, un febril, un vizionar, dar ca scriitor e, înainte de orice, un artist vigilent şi sigur.

Prea multe prolixităţi, prea multe „febre" au încercat să se legitimeze în numele lui, pentru ca să nu constatăm cu satisfacţie arta severă a romanelor sale, chiar dacă această artă este de ordin secundar faţă de semnificaţia lor spirituală.

Ar trebui să revăd *Les Faux-Monnayeurs* a lui André Gide, acum, după recitirea *Posedaţilor.* Influenţa mi se pare covârşitoare. Ceea ce Gide aduce personal sunt doar câteva întrebări de protestant (pe care Dostoievski nici nu şi le putea pune şi nici nu le-ar fi înţeles) şi oarecare procedee tehnice interesante tocmai prin stângăcie, prin lipsă de abilitate, prin artificiu. Încolo, totul descinde din *Posedaţii*: neliniştea, dezorientarea, cinismul persiflant, disoluţia morală, disperarea.

Ce uimitor teoretician al actului gratuit este Nikolai Stavroghin! Bizareria lui poate hrăni întreaga teorie a faptelor gratuite, şi, în orice caz, afrontul pe care i-l aduce bătrânului Gagarov este un tipic act gratuit în sensul lui Gide.

Sunt numeroase cărţile din familia *Posedaţilor.* Din această familie face parte şi excelentul *Sang noir* a lui Louis Guilloux, despre care, în urmă cu doi ani, la apariţie, scriam sincere cuvinte de adeziune. Cartea era într-adevăr emoţionantă, străbătută de un suflu tragic nu lipsit de o anumită grandoare, dar îmi dau astăzi seama cât de mult amintirea lui Dostoievski era prezentă. În orice caz, eroul principal – curiosul Cripure – îi datorează foarte mult lui Stepan Trofimovici Verhovenski.

De asemeni m-ar interesa să recitesc *Huliganii* lui Mircea Eliade în lumina acestor *Posedaţi* regăsiţi. Dacă huliganismul (cel puţin aşa cum îl defineşte

Eliade) este doar o specie de inaderenţă, de nonconformism, de amoralitate, de disperare, atunci el nu e departe de spiritul posedat al eroilor lui Dostoievski.

Mă tem de altfel că această apropiere nu este numai de ordin literar şi că tânăra noastră generaţie – aşa de patetică, aşa de fulminantă – datorează *Posedaţilor* mai mult decât o lecţie de stil, mai mult decât un vocabular preferat. Anumită problematică recent afirmată cu violenţă, anumit mesianism politic găsesc texte turburător corespunzătoare în Dostoievski.

Nu mă gândesc numai la unele fapte (cum este asasinarea lui Şatov), care pot fi comparate cu evenimente din viaţa noastră socială – comparaţia putând fi susţinută perfect până în amănunte – dar mă gândesc Ia toată cugetarea „posedaţilor", la felul lor de a privi şi înţelege lucrurile.

Lunga convorbire dintre Şhatov şi Stavroghin rezumă o întreagă morală, o întreagă politică. Mi se pare că acest unic text a fost în ultima vreme izvorul principal al eseisticei noastre, aşa de tânără şi aşa de agitată.

BÂZU

Je ne connais pas M. Bâzu Cantacuzino, je n'ai aucun motif personnel de le défendre contre les attaques de presse dont il est depuis quelque temps une victime facile, je ne sais même pas s'il a besoin

d'être défendu, mais cette campagne polémique, qui ne manque pas toujours d'esprit, me paraît trop commode pour ne pas être injuste.

La grave faute de ce jeune aviateur c'est de ne pas avoir conquis jusqu'à ce jour le Championnat du monde, que certains piétons réclament avec impatience. Il a essayé de battre un record et il a échoué. Il prépare depuis quelque temps le tour du monde et il en a remis deux fois la date. C'est plus qu'il ne faut pour irriter la confiance du citoyen sceptique qui se sent en quelque sorte frustré.

Il se moque de nous ce jeune homme qui hésite de se faire casser le cou! Tel est le sentiment du citoyen méfiant, qui discute chaque matin, en prenant son paisible café, les problèmes d'aviation.

Il est tellement amusant, et surtout tellement commode, d'être ironique quand on ne risque rien. Le courage moral du non-combattant est terrible. L'ardeur sportive du spectateur est féroce. J'admire de tout cœur le sang-froid avec lequel certains de nos confrères mettent en demeure M Cantacuzino de risquer sa vie.

Quant à moi, je l'avoue humblement, je n'ai pas tant de courage. Je trouve que rester tranquillement à Bucarest et faire des articles dans les journaux ne vous donne pas absolument le droit et la qualité d'apostropher avec violence et surtout avec un petit sentiment de supériorité ceux qui s'engagent volontairement dans le danger.

Je ne sais pas si „Bâzu" (comme on l'appelle avec une nuance de sympathie ou d'ironie) remportera ou non la victoire pour laquelle il se prépare. Mais il a

du cran. Il l'a prouvé maintes fois sur les stades sportifs, dans les matches de hockey, dans les courses de motocyclettes – et il l'a prouvé surtout dans l'aviation, où il a brûlé les étapes, car dès sa première année d'apprentissage il a osé des choses qu'on n'ose pas facilement. Il a failli mourir en 1933, dans un grave accident à Prague, qui a coûté d'ailleurs la vie de son camarade de bord. Lui-même ne s'en est tiré qu'après de longues souffrances, qui ne laissaient qu'une vague chance de salut.

D'habitude, une telle épreuve est suffisante pour un abandon définitif. Bâzu n'a pas abandonné. Il est toujours là, vivant, intrépide, courageux, recommençant toujours ce jeu dangereux entre la gloire et la mort. Réussira-t-il un jour? Je n'en sais rien.

Mais nous pouvons faire une seule chose pour lui, une toute petite chose: attendre.

NOTĂ DE TEATRU

S-a zvonit că un regizor parizian, d. Gaston Baty, ar avea intenţia de a extrage din opera lui Marcel Proust material pentru o piesă de teatru. *Du côté de chez Swann* ar deveni o comedie în câteva acte[1].

Vestea (care de altfel s-a dovedit mai târziu inexactă) a fost primită la început cu ironie, iar pe

[1] Ulterior, d. Gaston Baty a dezminţit această intenţie care i s-a atribuit. Consideraţiile colaboratorului nostru nu rămân însă mai puţin justificate. N. R.

urmă cu indignare. Unii admiratori ai lui Proust văd într-o astfel de experienţă un act de impietate. Ei se tem că încercarea nu ar putea da decât un lucru hibrid şi că ar fi o adevărată trădare a operei proustiene, care nu are nimic de câştigat, ci, dimpotrivă, totul de pierdut, sub focurile rampei.

Proust este un autor neteatral. Structura romanului său este fundamental nedramatică: desfăşurare lentă, digresivă, Cu pauze mari, cu reveniri prolixe. Pentru a dramatiza acest material de roman, d. Baty ar trebui să simplifice şi deci să trădeze, căci un Proust simplificat nu mai este Proust. Pe masa de operaţie a omului de teatru, va pieri tot ce este mai profund şi mai personal în geniul romancierului.

Totuşi, în ciuda acestei obiecţii de principiu, experienţa nu ar fi lipsită de semnificaţie.

D. Baty nu este un vulgar scenarist în căutare de material. El nu este un profanator de texte, din specia scenariştilor americani a căror tristă meserie este să ajusteze literatura universală la cerinţele caselor de filme. Ceea ce l-ar putea apropia de Proust este desigur o pasiune de ordin artistic şi o curiozitate de ordin tehnic.

Problema este foarte dificilă, dacă nu insolubilă. Cel puţin prin această dificultate, ea merită un moment de meditaţie. Un moment de meditaţie este totdeauna preferabil unui refuz principial.

Transformând opera lui Marcel Proust pentru scenă, d. Baty n-ar fi la prima experienţă de acest gen. De curând, ne-a dat o versiune teatrală a lui Flaubert, mai de mult o versiune a lui Dostoievski. Unul din

cele mai bune spectacole ale teatrului său a fost pe vremuri *La cavalière Elsa* de Mac-Orlan, piesă care a început prin a fi un roman şi abia mai târziu a fost transcrisă pentru teatru.

Nu cred că o simplă întâmplare a făcut ca repertoriul d-lui Baty să se adreseze atât de des romanului.

Teatrul este poate într-un moment greu, de vreme ce are nevoie de asemenea infuziuni. El nu mai reuşeşte să-şi acopere prin propriile lui puteri, necesităţile repertoriului. E nevoit să se adreseze altor domenii de creaţie şi să le solicite ajutorul.

Falsa productivitate a literaturii dramatice franceze de astăzi nu trebuie să ne înşele. E adevărat că se scriu, se joacă şi se tipăresc în Franţa zeci de piese pe an. Nu este însă greu de văzut că această abundenţă este numai formală şi că ea nu răspunde unui ritm natural de creaţie. Numărului mare de lucrări dramatice, îi corespunde un număr foarte restrâns de idei şi teme originale, întreg teatrul francez curent trăieşte pe o singură schemă de piesă şi pe câteva locuri comune de psihologie, care sunt utilizate cu mai multă sau mai puţină abilitate de toţi autorii ce lucrează pentru satisfacerea producţiei anuale. Este o producţie de serie. Acelaşi tip de piesă, este repetat în diverse exemplare uşor modificate. Speciile sunt bine determinate, ca tipurile de mobilă în marile fabrici de artă decorativă.

Subiecte, personaje şi conflicte sunt reluate de la piesă la piesă, de la autor la autor, cu modificări minime de situaţie şi decor. Aproape toate lucrările dramatice din ultimii ani pot fi grupate în două mari

familii: comedia politică şi comedia sentimentală. Se poate adăuga cel mult încă un tip de piesă: comedia psihologică.

Pentru comedia politică, modelul cel mai strălucit ni-l oferă Marcel Pagnol. Pentru comedia sentimentală, Marcel Achard. Pentru ceea ce am numit, în sfârşit, comedia psihologică, Stéve Passeur sau Denys Amiel.

Topaze a dat naştere la o întreagă literatură dramatică, trăind prin exploatarea aceleiaşi teme. Sunt fără număr comediile care au găsit, în corupţia politică, singura lor resursă de humor, de imaginaţie, de satiră, de invenţie dramatică. (Observaţi că numai la noi, în trecuta stagiune, au fost prezentate nu mai puţin de trei piese franţuzeşti care descind ca preocupare şi ca stil din comedia lui Pagnol: *Fiu-meu domnul ministru*, *Ora H* şi *Om de încredere*).

Când se vorbeşte despre criza teatrului, se înţelege o criză de ordin comercial. În realitate criza cea mai acută – şi de altfel singura importantă – este criza literaturii dramatice, căci este o criză de orientare şi de creaţie.

Sărăcia de idei ce bântuie în teatrul francez de azi este atât de mare, încât un industriaş dramatic de specia lui Henri Bernstein poate să treacă drept un inovator, un autor cu probleme, un psiholog al timpului nostru.

Vechea schemă a piesei în trei acte, vechile conflicte de amor au dat tot ce au putut da. Nici calităţile personale de humor, de subtilitate, de fantezie ale unui Marcel Achard nu mai pot descoperi lucruri noi pe acest teren uzat.

Mi se pare cu totul semnificativ că dintre toate piesele anului trecut, una care a întrunit la Paris elogii critice speciale a fost *Pamplemousse* de André Birabeau, remorcată mai ales pentru „originalitatea situaţiei". Ei bine, originalitatea aceasta era obţinută prin introducerea unui negru într-o familie de albi, efect pe care înainte de război îl utilizase – dacă ţineţi minte – o inocentă comedie nemţească *Punctul negru*. Iată ce întoarceri înapoi trebuie să facă un autor din 1937, pentru a descoperi un subiect „original" de teatru.

Literatura dramatică trece printr-un foarte greu moment. În Anglia, refugiul cel mai sigur îl oferă piesele istorice (bazate pe pitoresc, consecinţă teatrală a „vieţilor romanţate") sau romanele dramatizate (vezi piesele d-nei Margareth Kennedy). In Germania, odată cu lichidarea ultimelor experienţe expresioniste, teatrul a intrat într-o perioadă cuminte şi mediocră. In Austria, bântuie comedia muzicală, care – fie şi fără muzică – duce mai departe stupiditatea optimistă a vechilor operete austro-ungare.

E greu de formulat, într-o simplă notă ocazională, caracterele generale ale crizei prin care trece în acest moment literatura dramatică. E o criză de structură, de idei, de material, de tehnică, pe care cinematograful n-a făcut altceva decât să o sublinieze. In orice caz, chiar şi fără formidabila lărgime de orizont pe care a adus-o ecranul, teatrul s-ar fi sufocat în tradiţionalele lui trei acte, în tradiţionalele lui drame de alcov.

Când un om de teatru caută în lumea romanului noi elemente pentru arta sa, poate că în acest simplu fapt este o mărturisire de insuficienţă.

Romanul e un gen mai complex, mai divers, mai bogat ca material, mai puţin convenţional ca procedee. El poate furniza scenei altceva decât conflicte de serie. În locul eroilor de teatru, cu tot ce este convenit şi arbitrar în lumea lor, romanul îi poate da scenei oameni cu suflet complex, aşa cum comedia modernă n-a mai cunoscut de mult.

Încercarea de a da teatrului un Nikolai Stavroghin sau o Emma Bovary nu este – cum s-a zis cu superficialitate – o trădare a teatrului, ci, dimpotrivă, o reîntoarcere a sa spre marile întrebări, spre marile nelinişti.

E prea multă securitate, prea mult confort în comedia modernă, pentru ca ea să poată fi creatoare. Cu spirit, cu abilitate tehnică, cu inteligenţă, cu puţină emoţie, se mai pot face oarecare lucruri în acest domeniu, dar ele nu vor depăşi anumită mediocritate agreabilă.

E adevărat că un risc de hibriditate este în orice experienţă, care încearcă să împace două genuri de artă, două moduri de expresie. O operă care trece de la roman la teatru, poate deveni ceva inform, mutilat. Dar aceasta este o chestiune ce urmează a fi judecată de la caz la caz.

Când Jean Giraudoux a transcris pentru scenă romanul său *Siegfried et le Limousin*, nu numai că a dat o nouă operă la fel de fericită ca şi opera iniţială, dar a avut revelaţia unei vocaţii teatrale, care este astăzi un lucru preţios în teatrul european.

Partizanii teatrului autonom şi ai romanului autonom, care refuză din principiu orice comunicare între cele două genuri de creaţie, ar trebui să vadă în

cazul din Giraudoux un fapt capabil să turbure puţin bigotismul genurilor „pure".

Se înţelege că, pentru Marcel Proust, problema este în mod special dificilă. Sunt în opera lui lucruri în mod absolut intraductibile în limbajul teatrului, şi poate că tocmai ele definesc geniul acestui scriitor.

Există o poezie proustiană, pentru care teatrul nu are mijloace de expresie, căci este poezia şi drama singurătăţii. Nici un dialog, nici o „situaţie" nu ne vor da vreodată echivalentul de emoţie al paginilor de melancolie şi visare din *Căutarea timpului pierdut*.

Ceea ce face ca transpunerea scenică a operei sale să ni se pară aproape imposibilă este, de altfel, şi dificultatea pur tehnică a operaţiei.

Desfăşurarea lucrurilor în romanul lui Proust se face în două timpuri de calitate diferită. Cel mai neînsemnat eveniment are două serii de dimensiuni: el se petrece întâi în lumea exterioară, „obiectivă" (deşi un astfel de termen e cu totul fals în psihologia proustiană), şi pe urmă se petrece încă o dată în lumea interioară a eroului, dar cu alt ritm, cu alte semnificaţii, cu alte proporţii. Sunt două serii de imagini pentru acelaşi fapt, şi ele nu sunt sincronice. E ca şi cum, în acelaşi timp, filmul aceluiaşi eveniment ar rula pe două ecrane alăturate, dar pe un ecran proiectat cu viteza „normală", iar pe celălalt cu încetinitorul.

Sunt elemente dramatizabile în romanul lui Proust?

Cred că da. Că ele nu sunt specific proustiene, că ele nu sunt centrale în opera sa, e altă chestiune. Dar nu putem interzice unui om de teatru, să reţină din *Timpul pierdut* tocmai aceste elemente cu care poate lucra.

Există o comedie socială proustiană. Omul de teatru poate găsi acolo un material uman divers, pitoresc, viu, o lume variată, plină de mişcare, plină de farmec.

Ce admirabil mediu de comedie neuitatul Combray! Câte tipuri gata schiţate, care nu aşteaptă decât să fie chemate la lumina scenei, Tante Leonie, Françoise, Eulalie ar face un triunghi de bătrâne, care ele singure pot însufleţi trei acte de teatru.

În genere, toate personajele de plan secund din opera lui Proust sunt susceptibile de a fi utilizate scenic. Trădarea ar începe cu personajele centrale: Swann, Charlus şi mai ales cu acel erou unic, care este povestitorul însuşi.

Dar atâta vreme cât omul de teatru se va limita la anumite mici episoade, atâta timp cât nu va avea grava imprudenţă de a voi să cuprindă liniile mari ale operii, câmpul său de lucru va fi plin de surprize şi îi va oferi o extraordinară bogăţie de material.

Cu anumite scene din Combray, cu anumite momente din cercul Verdurin, se poate face o comedie excelentă.

Faţă de opera lui Proust, această comedie nu va valora nici cât o pagină, dar faţă de teatrul de astăzi va fi o adevărată descoperire, căci îi va dărui o nouă lume.

FRANCIS CARCO DE L'ACADÉMIE GONCOURT

Que Francis Carco puisse devenir un jour académicien, les lecteurs des Innocents *ne l'auraient certainement pas cru.*

Carco, un des derniers bohèmes! Il y a deux ans, il faisait son „tour de chant" aux Noctambules, dans le Quartier Latin, ce Quartier Latin qu'il avait autrefois évoqué dans un livre plein de poésie et d'irrévérence. Son accordéon un peu trouble, se voix un peu rauque donnaient à ce numéro de music-hall je ne suis quelle mélancolie, malgré l'entrain enfantin du chanteur, malgré sa bonne humeur.

Le public élégant et snob venait aux Noctambules par curiosité, car il y avait quelque chose d'excentrique, de provocateur dans le cas de ce romancier, qui abandonnait les lettres pour le tour de chant. Mais les „gens du milieu", les „innocents" que Francis Carco avait fait vivre dans ses romans, le recevaient parmi eux avec simplicité, avec émotion. Son accordéon n'était pas une extravagance, mais simplement une voix amicale.

Carco, le bohème du Lapin Agile, le chanteur des Noctambules, le poète de Montmartre et du Quartier Latin, se range-t-il parmi les hommes raisonnables, parmi les personnalités officielles, parmi les gens d'importance? Est-ce l'âge? Est-ce la fatigue?

Il nous est vraiment difficile de l'imaginer siégeant dans une Académie, si peu vigoureuse, si peu formaliste qu'elle soit. L'Académie Goncourt est déjà assez vieille et assez célèbre pour avoir perdu son caractère un peu fraudeur d'autrefois et pour être devenue une maison grave, solennelle, convaincue de tout son puvoir et de tout son prestige.

Carco pourra-t-il garder son sourire, sa simplicité, son manque de préjugés? Le fauteuil académique ne sera-t-il plus fort que les souvenirs du bohème devenu académicien?

Il y a juste 30 ans, un autre écrivain, Jules Renard, faisait la même expérience. Renard, lui non plus, n'était pas fait pour les Académies. Il était trop libre, trop sceptique, trop poète...

Puisqu'on parlait de son élection, puisque la bataille était assez dure, il notait dans son journal, le 26 octobre 1907:

„L'Académie Goncourt me paraît malade: ça a l'air d'une maison de retraite pour vieux amis. La littérature s'en désintéressera."

Mais ceci ne l'empêchait pas d'écrire quelques jours plus tard, après son élection:

„Il me semble que j'ai à travailler pour deux personnages : pour moi d'abord et pour cette autre personne qui subitement me devient chère: l'Académie Goncourt."

C'est peut-être le danger de toute Académie: celui de nous rendre subitement chères des choses qui autrefois vous paraissaient vaines et qui vous étaient indifférentes.

Mais il ne faut pas exagérer nos inquiétudes. Académicien, Francis Carco abandonnera peut-être l'accordéon, mais il ne perdra pas sa liberté de jugement, la jeunesse de son esprit, la générosité de son cœur.

Dans ce jury littéraire qui, en accordant le Prix Goncourt, a le pouvoir de conférer la gloire à un livre inconnu, il sera un lecteur attentif, un critique pertinent, un camarade sensible.

LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. GEORGES GEORGESCO. DINU LIPATTI

Je regrette d'avoir été empêché d'assister au premier concert symphonique de la saison, donné la semaine passée par la Philharmonique, et ce regret est double. En effet, j'aurais voulu connaître la Toccata *de Respighi, exécutée, si je ne me trompe pas, en première audition chez nous, ce qui nous change un peu des* Pini, Feste *et* Fontane di Roma, *qu'on nous donne régulièrement deux ou trois fois chaque année.*

En outre, la soliste du concert était Mme Serbesco, et je ne pourrais assez dire les qualités de cette artiste, qu'on entend – hélas ! – si rarement.

La direction de la Philharmonique a-t-elle l'intention de faire cette année une plus large place aux solistes roumains? Veut-elle faire aux musiciens roumains un accueil plus généreux que dans le passé?

Si le début de cette saison est une indication et non pas un simple hasard, la nouvelle saison musicale sera des plus heureuses.

*

Ce qu'il y avait de plus intéressant dans le programme du deuxième concert de la Philharmonique, c'était Le Sacre du printemps *de Stravinsky.*

M. Georges Georgesco présenta pour la première fois jeudi soir, au public roumain, cette œuvre difficile, puissante et déroutante. Félicitons-le pour ce courage et souhaitons qu'il puisse marquer dans le répertoire de notre orchestre symphonique un effort permanent de renouvellement.

Sans doute, une œuvre de la complexité du Sacre *ne peut être imposée au public dès sa première audition. Une certaine résistance est non seulement compréhensible, mais je dirais même désirable. Il faut se méfier de la trop grande facilité dont un auditoire accepte n'importe quelle hardiesse de conception et de langage. Une telle facilité ressemble plutôt à l'indifférence qu'à la compréhension.*

Le langage de Stravinsky n'est pas déchiffrable du premier moment. Il nous faut une certaine intimité avec son œuvre pour l'aimer. Il faut que le premier moment de surprise, d'étonnement, d'inquiétude, ce premier moment d'émotion et de doute soit suivi d'une connaissance plus attentive, plus minutieuse, pour que l'œuvre consente à nous délivrer son secret, sa logique intérieure.

J'avoue avoir été jeudi soir, avant l'exécution du Sacre, *un peu inquiet, car je savais combien le premier contact avec cette œuvre m'avait dérouté autrefois et je craignais que notre public se laisse tromper et décourager par l'obscurité et la difficulté d'une première audition. La violence du langage musical dont Stravinsky se sert dans* Le Sacre du printemps *risque de troubler le confort de l'auditeur, ses habitudes, sa tranquillité.*

Mais il y a là quand même certains accents de puissance, de beauté et d'émotion qui sont perceptibles du premier moment et qui suffisent pour gagner au moins la curiosité de l'amateur de musique sinon son cœur.

Ce n'est que plus tard, après avoir mieux connu Le Sacre, *après avoir pénétré dans ce monde*

magique qui devient plus clair, à force d'être connu, qu'on commence de lui accorder non seulement une adhésion intellectuelle, mais une véritable amitié, un véritable amour.

Aussi, M. Georgesco se doit de reprendre le plus souvent l'œuvre dont il vient de diriger la première audition en Roumanie, ce qui donnera d'une part à son auditoire la possibilité de se familiariser avec le langage de Stravinsky et ce qui donnera d'autre part aux exécutants la possibilité de résoudre certaines difficultés d'exécution et d'interprétation qui nous ont fait jeudi soir l'impression de ne pas avoir trouvé une solution complète.

De toute façon et malgré les réserves critiques qu'on pourrait faire dans les détails de son interprétation, M. Georgesco vient d'inscrire une belle victoire artistique de sa carrière.

*

La première partie du programme fut occupée par la Suite en fa *d'Albert Roussel (exécutée en souvenir du compositeur mort récemment) et par le* Concerto pour piano et orchestre en mi bémol *de Liszt.*

Roussel, qui fut dans la musique moderne française un compositeur sage, malgré les influences debussystes et malgré les formules d'expression musicale abstraite qu'il savait si bien rendre siennes, nous laisse certaines pages dignes, belles et inspirées, mais il ne nous donne pas le sentiment d'avoir créé un monde nouveau dans la sensibilité musicale de notre temps. Nous aimerons toujours sa clarté, sa grâce, nous aurons toujours de l'estime pour son

métier, si ferme et si fin, mais il ne résistera pas auprès de Debussy, ni auprès de Ravel.

Ceci dit, nous n'avons pourtant pas entendu sans émotion la Suite en fa, *qui nous évoquait une dernière fois la figure de ce musicien sensible qui fut un poète. C'était peut-être dans l'intention d'atténuer un peu la hardiesse de Stravinsky que le programme de jeudi nous offrait en échange le* Concerto en mi bémol *de Liszt. Comme si on avait redouté de ne pas trop mettre à l'épreuve l'attention du public, comme si on avait voulu lui offrir une compensation, un repos, un moment de détente, un peu de banalité réconfortante, on lui a fait entendre ce vieux concerto que tout le monde connaît par cœur et qui fait, avec le* Concerto *pour violon de Mendelssohn ou de Tchaïkovsky, une des pièces de résistance de notre répertoire symphonique.*

L'intérêt de l'exécution était provoqué uniquement par le nom du soliste: M. Dinu Lipatti, ce jeune pianiste et compositeur dont nous avons eu si souvent l'année passée l'occasion de nous entretenir.

M. Lipatti nous avait agréablement surpris, lors de son début, par la précision de son jeu, par la simplicité et la sûreté de sa technique et avant tout par la belle qualité du son qu'il obtenait de son instrument. Pourtant et malgré sa jeunesse, il gardait dans son jeu une certaine froideur, un certain manque d'émotion. Sa rentrée de jeudi soir nous permet de constater que M. Lipatti a parfaitement gardé les qualités que nous lui connaissions déjà et qu'en outre il a dépassé son ancienne froideur. Sans rien perdre

de la sûreté de son jeu, il a eu dans l'exécution du vieux concerto de Liszt une émotion, une douceur, une puissance de convaincre qui ratifient les éloges passés et justifient les meilleurs espoirs. Mais les espoirs les meilleurs ne sont pas les moins exigeants, ni les moins sévères.

ENESCO

Il est de nouveau parmi nous et cela confère à ce début de saison musicale une noblesse et une qualité qui nous consolent d'avance de toutes les désillusions artistiques que cette année peut fort bien nous réserver.

Puisqu'il est là, il importe peu que ceux qui le suivront nous déçoivent. Vingt concerts Enesco.

Voilà de quoi peupler nos heures de musique, voilà de quoi nourrir nos méditations. Ce n'est pas simplement un événement musical, comme on le dit trop souvent et avec trop de facilité, c'est une grande leçon de vie, de générosité et d'amour que Georges Enesco nous donne avec tant de simplicité.

Il y a toujours entre un artiste célèbre et son public un certain manque d'intimité que le contact passager d'une seule soirée ne peut briser. La surprise remplace parfois l'émotion. On est intimidé par la célébrité avant d'être ému par l'art.

Que voulez-vous qu'un grand artiste puisse livrer de son âme et de sa pensée pendant les deux heures d'une seule rencontre? Il ne connaît pas son

public et lui-même n'est à son tour pour ce public qu'un étranger illustre. Le rideau tombera avant que la secrète entente entre l'artiste et l'auditoire soit faite.

Enesco est pour nous autre chose qu'un nom célèbre, autre chose qu'un grand virtuose du violon. Chez nous, il est chez lui. Pendant ses concerts, la salle devient notre maison. Elle n'a ni la froideur sceptique, ni l'animation bruyante d'une salle de spectacle. On ne se trouve pas dans une salle publique: on a au contraire l'impression de se trouver chez quelqu'un, dans une atmosphère d'intimité, d'amitié. On attend avec émotion: on n'attend pas avec impatience. Ce qui va se passer est un miracle déjà connu et qui ne perd[1] *pourtant jamais sa fraîcheur, sa grâce.*

Combien de fois avons-nous entendu le violon de Georges Enesco! Il nous semble que les secrets les plus cachés de ce merveilleux instrument nous sont parfaitement connus. Il nous semble que la moindre vibration de ses cordes est pour nous reconnaissable. Et pourtant, toutes les fois que le maître revient, nous retrouvons à l'entendre le même étonnement, la même émotion.

Plus on connaît l'art de Georges Enesco, plus on se rend compte de sa complexité. Enesco est un classique et il aime la clarté, la simplicité. Mais cette simplicité, cette aisance, cette sérénité ne nous font pas oublier tout ce qu'il y a de profond et de pathétique dans l'esprit de son art. Comme en 1936, il va rester cette année trois mois à Bucarest, afin de donner plusieurs séries de concerts.

---

[1] În text „prend".

Nous traversons, guidés par lui, tout un monde musical. Dirigeur, il nous fera entendre les symphonies de Beethoven et Siegfried *de Wagner. Violoniste, il nous donnera une longue série de sonates. Compositeur, il nous offrira quelques-unes de ses œuvres (une suite, une sonate...)*

Et sur ce long et émouvant chemin, à travers un voyage d'une telle diversité et d'une telle richesse, il sera le même guide que nous connaissons de toujours: le même ami.

POUR LES ÉCRIVAINS OUBLIÉS

La Fondation Carol II pour la littérature et les beaux-arts, à laquelle nous devons tant d'initiatives heureuses, tant de publications que nulle autre maison d'édition ne pourrait entreprendre, vient de publier un nouveau livre qui est la première collection spéciale consacrée aux écrivains roumains oubliés.

L'histoire littéraire n'est pas toujours juste. Elle a toutes les injustices de la vie, du hasard, de la malchance. Ses jugements ne sont bien souvent qu'un manque d'attention, une négligence, une incompréhension que le temps se charge de consolider aveuglément, sans essayer de reviser le premier examen, la première injustice.

L'oubli auquel sont voués certains auteurs et certaines œuvres est parfois un oubli absolu. Car s'il y a des écrivains dont tout le monde parle et personne ne lit (ce qui est presque toujours le cas des

classiques), il y en a d'autres qui ont disparu totalement et dont le nom même n'existe plus dans la mémoire des nouvelles générations.

Quelle expérience pleine d'imprévu que de fouiller les vieilles bibliothèques, les vieilles revues littéraires et d'y trouver des noms disparus! Quelle surprise de découvrir, dans cet immense pays de l'oubli, un accent vivant, une voix humaine qui n'a pas encore perdu sa chaleur, une sensibilité qui garde encore sa jeunesse, bien que tout le monde l'ignore! La bibliothèque est pleine de voix qui s'est tue avant de nous avoir livré leur secret. Il faut avoir l'ouïe fine pour distinguer dans le silence du passé leur appel...

Le premier écrivain édité par la Fondation Carol II, dans cette nouvelle collection, est un exemple parfait d'écrivain oublié: Anghel Demetriesco.

Mort en 1903, il avait disparu depuis de la mémoire de ses contemporains et il n'a jamais gagné l'attention des nouvelles générations. Ses écrits dormaient sous la poussière, son nom était effacé.

Grâce à l'initiative des Fondations Royales, Anghel Demetriesco devient aujourd'hui un être vivant. C'est un véritable rescapé de ce terrible naufrage qui est l'oubli. Son livre nous étonne par la vivacité de son ton, par la fermeté du style, par l'élégance naturelle d'une prose à la fois solide et élégante. Si les articles de critique littéraire nous paraissent d'une certaine naïveté parfois, si les études dédiées aux problèmes de l'art, de la poésie, du théâtre, se trouvent aujourd'hui dépassés par le temps, les portraits politiques, par contre, gardent

une acuité critique, une richesse de couleurs et d'accents, qui nous évoquent brusquement toute une époque, tout un passé.

Mais ce qu'on découvre surtout dans ces pages c'est un écrivain, un moraliste, un observateur de la société roumaine, une intelligence puissante et une dignité de style qui nous surprend et nous émeut.

Souhaitons que l'édition des œuvres d'Anghel Demetriesco ne soit qu'un premier pas dans le monde si éloigné et si surprenant des écrivains oubliés.

GEORGES ENESCO: PREMIER RÉCITAL ET PREMIER CONCERT SYMPHONIQUE. PANTCHO VLADIGUEROV ET LA PHILHARMONIQUE

Georges Enesco connaît trop bien la fidélité de son auditoire pour qu'il ait encore besoin de le conquérir, de le surprendre. J'aime la modestie du programme de son premier récital: la sonate de Beethoven, la sonate de Brahms.

Il faut voir dans ce programme une preuve de confiance dans le public, une volonté de ne pas l'éblouir, de ne pas forcer son enthousiasme. Je crois que c'est volontairement que le grand artiste n'a pas fait de son concert de samedi soir une rentrée „éclatante". Il a préféré un programme plus simple, moins chargé, où il n'y avait rien de sensationnel, un programme auquel la sonate de Beethoven et celle de Brahms (si souvent jouées par Enesco) donnaient un

air d'intimité, un air de conversation amicale, à voix basse, entre la scène et la salle.

Je n'ai pas l'intention de répéter toutes les remarques que le jeu de Georges Enesco nous a donné maintes fois l'occasion de faire. La clarté classique de son jeu, la sensibilité pleine de nuances de son interprétation, cette dignité d'émotion qui se dégage de l'art du maître, nous avons retrouvé tout cela au cours de ce premier concert qui marquait de la façon la plus heureuse l'ouverture d'une nouvelle saison musicale.

*

J'ai le regret de ne pouvoir vous parler amplement du concert symphonique dirigé le lendemain matin par Enesco à l'Athénée Roumain, le premier de la série dédiée aux symphonies de Beethoven.

Empêché d'assister au concert, je n'ai entendu que sa transmission radiophonique, ce qui n'est sans doute pas suffisant pour un jugement. D'ailleurs ce qui nous intéressait dans ce concert c'était de nous rendre compte des possibilités d'un orchestre de second ordre, comme l'Orchestre Radio, mis sous la direction d'un grand dirigeur.

La baguette de Georges Enesco est capable d'animer un orchestre médiocre et de lui imposer un rythme nouveau, une cohésion intime, un souffle de jeunesse. Sa baguette apporte la vie, le mouvement, la volonté de comprendre, la générosité. Comme il est un des plus grands interprètes de Beethoven, il ne nous surprendra pas s'il réussit d'obtenir de la part

de l'Orchestre Radio une exécution puissante et juste des neuf symphonies.

Déjà dimanche passé mon appareil de T. S. F. m'a fait comprendre bien des choses que jamais l'Orchestre Radio n'avait été capable d'exprimer. Mais qu'il nous soit permis de revenir dans nos prochaines chroniques sur l'importance de cette expérience, car c'en est une.

*

La Philharmonique est à peine à son deuxième concert de cet automne et pourtant elle paraît déjà fatiguée. En tout cas, le programme de jeudi avait plutôt l'air d'un programme bâclé au dernier moment, selon le seul critère du moindre effort. Une salle presque vide, un auditoire résigné, nulle chaleur, nulle chaleur, nulle curiosité, une indifférence parfaite – telle fut l'atmosphère générale dans laquelle M. Georges Georgesco dirigea le Prélude, Choral et Fugue *de César Franck, orchestré par Gabriel Pierné, et les* Pini di Roma *de Respighi, cette œuvre admirable que M. Georgesco finira de nous faire détester, à force de nous l'imposer trop souvent.*

La transcription pour orchestre de Gabriel Pierné est correcte et un peu terne, comme presque tout le travail de Pierné. Comme nous sommes loin de la simplicité grave, inspirée et pathétique de César Franck! Combien la voix du piano était plus profonde et plus musicale que les voix de l'orchestre!

Quant à Respighi, M. Georgesco nous avait fait depuis longtemps la preuve que c'était un des compositeurs modernes pour lesquels il a la meilleure compréhension. Mais est-il besoin qu'il abuse de

cette sympathie? N'est-ce pas une sorte de facilité, une sorte de paresse que de revenir toujours aux succès passés et de ne vouloir les rééditer?

L'effort d'avoir dirigé Le Sacre du printemps *(et nous avons souligné et applaudi l'événement) a-t-il à tel point fatigué le directeur général de la Philharmonique qu'il ressent maintenant le besoin de se réfugier vers tout ce qu'il y a de plus commode dans son répertoire?*

*

L'intérêt du dernier concert symphonique, son seul intérêt d'ailleurs, était provoqué par la présence Pantcho Vladiguerov qui exécuta en première audition chez nous son troisième concerto pour piano et orchestre.

M. Vladiguerov est un jeune compositeur bulgare qui ne nous visite pas pour la première fois et qui trouve à Bucarest un accueil plein de sympathie et de curiosité. Il y a deux ans il était l'hôte de la Philharmonique, il y un an il fut l'hôte d'une association pour la musique nouvelle.

M. Vladiguerov s'est fait une réputation de compositeur „moderniste" que son talent plutôt sage et sa manière plutôt prudente ne justifient pas entièrement. Il n'y a aucune grande hardiesse dans l'œuvre de ce musicien qui, au-delà de certains procédés d'écriture, garde un respect marqué pour la musique équilibrée, pour ce qu'il convient de nommer avec prudence la musique bien pensante. M. Vladiguerov possède d'ailleurs des dons incontestables, mais il est encore en train de chercher son chemin, en train de clarifier pour lui-même ses

tendances, ses moyens d'expression, son langage, son monde musical.

La preuve la plus émouvante et la plus directe de cette recherche nous l'avons trouvée dans ce troisième concerto même, où les passages volontairement abstraits précèdent les pages les plus claires, les plus ravies par leur propre mouvement mélodique. C'est une œuvre pleine de mérite, pour laquelle nous avons applaudi le compositeur et le pianiste.

LE DRAME DE LA NEUTRALITÉ

Juste au moment où la Belgique recommence l'expérience de la neutralité, qui ne lui avait pas trop réussi dans le passé, juste au moment où „se déclarer neutre" devient un idéal de bonheur et de confort, dans cette Europe divisée et anxieuse, la Suisse, qui reste le type classique de la neutralité, cette Suisse paisible, tranquille, satisfaite, petite-bourgeoise et placide commence à considérer son propre état avec une sorte d'inquiétude.

Un groupe d'intellectuels suisses, dont quelques écrivains de réputation européenne, vient de publier un recueil d'études sur les divers problèmes de leur patrie, recueil qui éclaircit avec une remarquable lucidité critique la situation et l'attitude de la Suisse devant les questions d'ordre politique, spirituel, religieux, économique de l'heure présente.

Ce recueil édité par l'excellente revue internationale „Esprit" (6-ème année, n° 61, 1er octobre 1937) est un véritable dossier documentaire et critique, indispensable à tous ceux qui veulent connaître le véritable visage de la Suisse. En lisant les pièces de ce dossier, ils feront la connaissance d'un pays qui est autre chose qu'une vaste entreprise de tourisme. Ils auront la surprise d'un esprit suisse inquiet, qui contredit absolument l'esprit „neutre".

D'où vient la Suisse? Où va la Suisse? Que veut la Suisse? Voici les questions qui traversent cet examen de conscience, avec une troublante insistance, avec une admirable sévérité. Les réponses ne sont pas toujours optimistes. Elles revêtent, presque sans exception, une anxiété qui est peut-être l'écho du désarroi général, mais qui exprime en même temps certaines réalités locales. Si paradoxale que la formule puisse paraître à première vue, cette anxiété exprime un drame de la neutralité, car, certes, il en existe un.

„... il n'est pas très sûr qu'une prochaine guerre trouvera unies nos républiques et unis nos concitoyens, maintenant que les guerres tendent de plus en plus à devenir idéologiques (ou religieuses) et qu'il y a bien des chances que ce soit au nom et pour la défense d'une idée que les nations aillent s'affronter dans l'avenir" estime le grand écrivain suisse C.-F. Ramuz, dans un message à la fois courageux et triste.

Et, comme pour nous faire voir que cette inquiétude n'est pas un signe de vieillesse ou de

lassitude, quelques pages plus loin, un jeune écrivain – Denis de Rougemont – reprend la formule de Ramuz et l'exprime avec plus de sévérité encore.

„...des choses plus anciennes et plus grandes que notre statut se trouvent remises en discussion, bouleversées, brutalement niées.

...celle-ci (la neutralité n. r.) sera balayée un jour prochain avec les vieux chiffons de papier qui sont censés la garantir."

Nous n'avons pas l'intention de faire ici, ce qui serait d'ailleurs impossible, le résumé d'un livre qu'on doit lire attentivement et qui invite ses lecteurs à réfléchir. Mais nous voulons simplement signaler ce document, qui montre à quel point l'anxiété européenne est profonde, puisqu'elle rejoint, et d'une façon si pathétique, la région qui nous paraissait la plus abritée et la plus sereine sur la carte de notre continent.

LA PEINTURE ROUMAINE AU XIX-ÈME SIÈCLE

M. Gh. Opresco, professeur, historien et critique d'art, dont la réputation est depuis longtemps faite dans les milieux artistiques, de chez nous et de l'étranger, vient de consacrer à la peinture roumaine du dernier siècle une monographie qui marque une date dans l'histoire des beaux-arts dans notre pays.

C'est en effet pour la première fois qu'on nous donne une vue d'ensemble sur la peinture roumaine

moderne, sur ses origines, sur les conditions historiques et spirituelles de son développement.

Jusqu'à présent, pour avoir des renseignements en cette matière, il fallait s'adresser ou bien aux traités d'histoire générale, dans lesquels les beaux-arts ont évidemment un petit chapitre, comme toute autre manifestation nationale, ou bien aux monographies étrangères, dans lesquelles la place réservée à notre peinture du XIX-ème était trop parcimonieuse.

M. Opresco nous offre avec son dernier ouvrage une étude doublement intéressante, d'abord par la richesse et la variété des documents et ensuite par l'autorité du jugement critique.

Il examine minutieusement l'œuvre des premiers peintres du siècle passé et il ne se laisse décourager ni par leur manque d'originalité et de valeur, ni par la difficulté matérielle de prendre contact avec certaines œuvres insignifiantes, depuis longtemps oubliées, mais qui gardent pourtant une incontestable valeur documentaire. M. Opresco évoque avec précision les conditions générales de l'époque, l'atmosphère sociale, les influences étrangères, et il nous donne une image vivante de la peinture roumaine à travers le siècle, une image à la fois exacte et suggestive.

Nous avons lu son livre avec le simple désir de nous instruire et s'il nous est impossible de le juger en critique, qu'il nous soit permis de l'aimer en lecteur.

Presque tous les peintres roumains qui ont précédé Théodor Aman avaient été pour nous des

inconnus. Il y avait certains (Barabas, Chladek, Lecca) dons nous ignorions jusqu'à leur nom. M. Opresco nous fait connaître tout un monde passé. Il y a quelque chose d'héroïque et d'émouvant dans les débuts naïfs de notre peinture moderne, et si le critique est assez averti et assez sévère pour savoir qu'elle est la juste valeur de ces premiers pas, l'historien est assez sensible pour nous faire comprendre les efforts d'un mouvement artistique luttant, à ses débuts, avec l'inexpérience, avec la timidité, avec le prestige écrasant de l'étranger.

Si l'histoire littéraire du XIX-ème siècle a épargné les écrivains les plus obscurs, une sorte de piété due aux précurseurs, l'histoire de l'art n'avait retenu que les noms illustres de Théodore Aman, de Grigoresco et d'Andreesco.

Biographe et historien, M. Opresco se charge de nous rappeler une série d'autres peintres qu'il sauve de l'oubli en les plaçant dans le tableau vivant de leur époque.

GEORGES ENESCO: DEUXIÈME RÉCITAL ET DEUXIÈME CONCERT SYMPHONIQUE. RUDOLF FIRKUŠNÝ. CLARA HASKIL ET LA PHILHARMONIQUE

La Sonate *de César Franck jouée par Enesco („surtout jouée par Enesco", comme le disait Marcel Proust dans une page célèbre) reste encore une des plus pures joies que le violon peut nous offrir. Quelle*

simplicité, quelle mélancolie grave, quelle richesse de nuances! Que le vieil organiste obscur de Notre-Dame-de-Lorette ait pu écrire cette chose miraculeuse, si tendue, si émouvante, qu'il ait pu cacher dans la vie la plus insignifiante un tel secret – voilà ce qui ne nous étonnera jamais assez. Sans s'abandonner à des rêveries littéraires (car cette sorte de rêveries sont toujours dangereuses en matière de musique) on ne peut s'empêcher d'évoquer l'étrange figure de Vinteuil qui marque dans l'œuvre de Proust le souvenir impérissable de Franck.

Nous avons fort bien compris le sentiment de piété, témoigné par Georges Enesco, en jouant entre une sonate de Mozart et celle de César Franck une sonate de Gabriel Pierné.

Ce bon vieillard, cet honnête maître, avait été un des plus fidèles admirateurs français d'Enesco. L'Orchestre Colonne, dont il était le chef, avait toujours accueilli avec enthousiasme notre grand artiste, dans sa triple qualité de compositeur, de dirigeur et de soliste. Aussi avons-nous entendu avec recueillement la sonate de ce vieux musicien, mort cet été.

*

Une symphonie de Beethoven, dirigée par Georges Enesco, retrouve toujours, par ce simple fait, de nouvelles forces d'expression.

L'œuvre qui pour avoir été trop souvent jouée commençait à vous paraître légèrement usée, regagne brusquement sa jeunesse quand c'est un grand dirigeur qui la fait entendre.

Enesco, interprète de Beethoven, apporte un sens de la grandeur, une puissance d'émotion qui font

de toute page symphonique, si connue qu'elle soit, un moment musical d'intensité extraordinaire.

Nous avons entendu dimanche dernier trois symphonies (la deuxième, la cinquième et la huitième) et la baguette du maître nous a obligés de ne remarquer ni l'insuffisance, ni la qualité médiocre des instruments, car cette baguette donnait tant.

L'Orchestre Radio est écrasé par la présence prestigieuse d'un tel chef. Mais si lourde que soit la tâche de répondre à ses exigences, pouvoir travailler avec Georges Enesco est une chance unique. Une chance, un grand honneur et une admirable leçon.

*

Des deux concerts donnés à la Salle Dalles par M. Rudolf Firkušný, jeune pianiste tchèque qui paraît avoir gagné dans son pays une belle renommée, nous n'avons entendu que le second.

Les qualités de cet artiste sont incontestables: une bonne technique, un métier très sûr, beaucoup d'élan et une remarquable variété d'expression qui lui permettent d'aborder avec aisance un répertoire très divers.

M. Firkušný est très jeune et le défaut premier de la jeunesse c'est l'inégalité. Son jeu a beaucoup de chaleur, beaucoup de couleur et d'expressivité, mais il tombe parfois inexplicablement dans une sorte d'indifférence, dans un manque de sensibilité qui le rend méconnaissable. Il a dans l'exécution du même morceau, des passages brillants, à côté d'autres passages inexpressifs.

Le Presto de la Sonate *de Liszt par exemple fut excellent, mais l'Andante nous déçut. Les deux petites*

pièces de Jean Sébastian Bach l'artiste les joua avec une froideur presque mécanique. Par contre, pour Chopin il trouva une délicatesse de touche, une finesse vraiment émouvantes. Mais là encore, il fut inégal, car si le scherzo, la nocturne et la polonaise nous ravirent par leurs qualités d'émotion, les deux études et la mazurka furent bien loin de Chopin.

De toute façon, le début de M. Firkušný chez nous nous donne le droit d'avoir confiance dans l'avenir de ce pianiste si doué.

*

Jeudi soir, à la Philharmonique, M. Georges Georgesco a dirigé un programme de musique polonaise, commençant par le Concerto pour piano et orchestre en fa mineur *de Chopin et finissant par la troisième symphonie de Szymanowski. Trois chansons de Moniuszko et Szymanowski, une nocturne et une étude de Chopin complétèrent ce programme qui nous donnait l'occasion d'entendre deux solistes peu connues chez nous, Mme Clara Haskil et Mme Szymanowska, la sœur de l'illustre compositeur, dont nous avons déploré récemment la mort prématurée.*

Mme Haskil est une artiste roumaine qui, après avoir fait de brillants débuts chez nous, a continué à l'étranger une très belle carrière qui dépasse, paraît-il, de beaucoup sa modestie personnelle.

La manière dont Mme Haskil a joué jeudi soir le concerto de Chopin la classe parmi les meilleurs interprètes de cette œuvre. Sensible, nuancé, délicat, son jeu fut émouvant de sincérité et de précision. C'est seulement grâce à sa présence au piano que nous avons pu accepter encore une fois ce Concerto

en fa mineur, *dont la Philharmonique abuse avec une étrange ténacité.*

Mme Szymanowska est une cantatrice subtile, qui possède l'art difficile du lied. Les trois chansons chantées dans la première partie du programme nous en donnèrent la preuve. Mais là où sa contribution nous émut particulièrement, ce fut dans la troisième symphonie de son illustre frère, dans cette admirable Le chant[1] de la nuit, *qui a toutes les chances de compter à l'avenir parmi les premiers chefs-d'œuvre non seulement de la musique polonaise, mais de la musique moderne européenne. Il faut regretter que l'œuvre de Szymanowski n'ait pas encore trouvé dans notre répertoire musical la place qui lui revient.* La Fontaine[2] d'Aréthuse *et la* Nocturne *sont loin de pouvoir indiquer toutes les ressources de ce grand musicien.*

ENESCO ET L'ATHÉNÉE ROUMAIN

M. Georges Enesco vient d'adresser à la direction de l'Athénée Roumain une lettre qu'il nous est impossible de lire sans un sentiment de gêne, car elle dénonce certains agissements d'une indélicatesse stupide envers le grand artiste.

Il se plaint des „difficultés et vexations" auxquelles l'administration de l'Athénée n'hésite pas

[1] În text „chanson"
[2] În text „fantaisie".

de le soumettre par ses agents les plus irresponsables: le personnel de service.

Enesco en conflit avec le personnel de service – y a-t-il quelque chose de plus grotesque? Enesco „tracassé et offensé" (ce sont ses propres mots et on sait quelle est d'habitude la modération de son langage), tracassé par le personnel de service, offensé par l'administration de la salle – y a-t-il quelque chose de plus grossier, de plus ridicule, de plus honteux?

„Je suis empêché d'inviter à mes concerts de violon, quand la scène est absolument vide, des collègues, des musiciens et des journalistes. Des personnes qui viennent me visiter, comme cela se fait dans toutes les salles du monde, sont brusquées et empêchées d'entrer. La même chose se répète le jour à mes répétitions avec l'orchestre."

On lit et on refuse de croire. L'Athénée Roumain, qui n'est pas une institution commerciale quelconque (et je me demande s'il n'y a pas lieu de le regretter, car tout de même il y a de la politesse et des bonnes manières dans le commerce), l'Athénée Roumain, qui par son nom et par ses buts doit être tout d'abord une institution de culture, ne se rend-il pas compte que l'honneur d'abriter dans sa maison les concerts de Georges Enesco impose certaines obligations élémentaires?

J'ai eu quelquefois le bonheur d'assister à certaines répétitions du maître. C'est une leçon inoubliable, émouvante, qui vous donne la possibilité de pénétrer dans l'intimité de son travail et de comprendre les secrets les plus délicats de sa

technique. J'étais entré dans la salle „en resquilleur", mais je ne me rappelle pas avoir jamais vu dans une salle de concert un public plus sensible, plus attentif, une émotion plus sincère, plus rayonnante.

Une répétition dirigée par Georges Enesco est quelque chose de vivant, de passionné. Il parle, il explique, il joue, il vit chaque page, chaque détail de l'œuvre – et tout cela, avec une conviction, une ardeur, une générosité sans exemple.

Aussi, à ses répétitions, il y a tout un public spécial qui assiste: des musiciens, des artistes, des écrivains, des peintres qui viennent y trouver non seulement une rare émotion musicale, mais surtout une admirable leçon d'art.

Par quelle brutalité administrative, l'Athénée Roumain veut interdire ces réunions intimes que le maître a depuis longtemps l'habitude d'accepter avec amitié, on ne peut le comprendre. S'il y a là un malentendu, qu'on le dise. Mais très vite, parce que toute cette histoire nous désole et nous décourage.

LA MORT D'UN HUMORISTE

Il y aura bientôt dix ans depuis le dernier livre de D. D. Pătrăşcanu, l'écrivain qui vient de mourir. Il avait abandonné, dans les dernières années, la littérature. On ne voyait plus son nom dans les revues et les journaux, on ne voyait plus ses livres chez les libraires.

Renoncement? Fatigue? Amertume? Un peu de tout cela peut-être. Ses anciens livres on commençait à les oublier; des nouveaux il n'en écrivait plus.

On le rencontrait de temps en temps, très rarement, dans la rue, et ceux qui avaient connu autrefois sa réputation de grand écrivain ne pouvaient regarder sons mélancolie ce vieil homme qui passait, avec je ne sais quelle lassitude, je ne sais quelle tristesse.

Pourquoi la vie de cet „humoriste" (car Pătrăşcanu était ce qu'on a l'habitude d'appeler un „auteur gai"), pourquoi sa vie a-t-elle été si dure, si éprouvée, si dramatique parfois?

Il nous a tant des fois fait rire, cet homme qui ne riait pas, cet homme à qui la vie avait donné si rarement l'occasion de rire...

Le bonheur et l'humour ne vont pas toujours ensemble. La destinée de Caragiale nous l'avait déjà appris. Car lui aussi, par une sorte de paradoxe psychologique, n'avait pas été un homme gai. Son sourire mordant, son ironie implacable cachaient un manque total d'illusions, une terrible tristesse.

Ça n'était pas tout à fait le cas de Pătrăscanu. Son humour était moins sévère, plus cordial, plus bienveillant. Plus superficiel aussi, car s'il avait le sens inné du comique, il n'était pas un psychologue, ni un grand artiste. Certaine facilité de ton, une heureuse vivacité du dialogue donnaient à ses pages un charme direct, une force comique prenante. Le „fou rire", le „comique irrésistible", qui se dégageait de certaines de ses petites nouvelles et auxquelles on ne résistait réellement pas, ont fait

dans le temps l'extraordinaire succès de cette littérature, mais c'est également la facilité de cette manière de comique qui a provoqué son oubli trop rapide et trop injuste.

D'ailleurs, je ne crois pas que Pătrăşcanu ait souffert de cet oubli. Il l'avait accepté peut-être avec une douce ironie, avec un sincère renoncement. La vie lui avait réservé d'autres désillusions, plus graves que celles de la littérature.

Quel drame parfois la destinée d'un humoriste!

ENESCO. ROBERT SOETENS. LA PHILHARMONIQUE

Une sonate de Händel, une autre de Bach donnaient à la première partie du dernier récital de Georges Enesco une gravité spéciale. Nous étions dans les régions musicales les plus sévères, celles où l'art du maître atteint sa pureté extrême.

Què son violon est grave quand il reste seul, quand il n'a plus l'appui du piano, la réplique du piano! Quelle profondeur d'accent dans cette solitude! Quelle ampleur d'orgue dans ces quatre cordes! Il y a des moments où on a l'impression d'entendre un petit orchestre, tant les possibilités du violon de Georges Enesco sont diverses et nuancées.

La seconde partie du programme nous descendait vers des régions moins graves. Plusieurs petites pièces agréables, nous intéressant plutôt par

le jeu de l'archet, par les difficultés techniques à résoudre, nous ont encore une fois donné l'occasion d'admirer l'aisance et la simplicité dont l'artiste domine son métier, le dépasse et nous oblige de l'oublier.

La Fontaine d'Aréthuse *de Szymanowski retrouve avec Enesco lumière que peu d'interprètes pourront égaler. On oublie ce qu'il y a d'un peu facile dans les procédés descriptifs de cette petite œuvre, on oublie son style „morceau de bravoure" et on ne retient plus que sa luminosité. Le public a demandé à l'artiste de répéter le morceau, ce que nous aurions voulu qu'il fût aussi pour les deux délicieuses pièces de Couperin (transcrites pour violon par Kreisler) et que Georges Enesco joua avec une grâce, une finesse dans les détails, une discrétion qui nous rappelaient le clavecin.*

*

De tous nos dirigeurs, M. Alfred Alessandresco, et il n'est plus besoin de le dire, n'est pas celui que nous préférons. Ceci ne nous empêchera pas de le féliciter vivement pour le programme du dernier concert symphonique. Il a eu le courage d'annoncer pas moins de trois premières auditions dans la même soirée, ce qui est énorme si l'on pense que la Philharmonique laisse passer d'habitude des semaines et des mois entiers avant d'essayer (et avec quelle timidité! et avec quelle crainte! et surtout avec quelle paresse!) une nouvelle œuvre.

Il est vrai que des trois premières auditions annoncées seulement deux ont été maintenues. Il est

également vrai que l'œuvre à laquelle on a renoncé au dernier moment (sans qu'on nous en dise les raisons) nous aurait intéressés spécialement: il s'agissait en effet d'une sérénade pour violon et orchestre de Marcel Delannoy, compositeur français que le public roumain ignore, mais qui passe à l'étranger parmi les musiciens les plus doués.

Mais, répétons-le, le courage de M. Alessandresco reste quand même remarquable. Nous qui avons tant de fois déploré la lenteur que notre premier orchestre mettait à renouveler son répertoire et l'obstination dont il répétait toujours et toujours les mêmes œuvres, jusqu'à leur ôter tout intérêt, toute force d'expression et toute surprise, nous sommes heureux de pouvoir applaudir pour une fois un acte de jeunesse. Que ce soit justement M. Alessandresco à qui la Philharmonique le doive, cela nous étonne un peu, mais cela ne nous réjouit pas moins.

Le concerto pour violon de Serge Prokofiev, joué jeudi soir par M. Robert Soetens, nous paraît une des œuvres réfléchies et calmes de ce compositeur, qui nous a tant des fois inquiétés. Certaines pages sont d'une clarté parfaite et d'une émotion qui ne cherche point à se cacher sous les divers jeux abstraits d'écriture, dont Prokofiev a parfois usé avec beaucoup d'intelligence, avec beaucoup d'esprit, mais aussi avec je ne sais quelle intention visible de fuir l'émotion et de ne pas se fier à la sensibilité. Eh bien il y a dans ce concerto certains moments, je ne dirai pas sages (car l'écriture de Prokofiev est toujours complexe), mais il y a quand même certains moments d'expression directe,

spontanée, claire. Nous serons heureux de réentendre cette belle œuvre dont la première audition nous a intéressés, sans nous édifier complètement.

La baguette de M. Alessandresco manque trop de fermeté et d'accent pour imprimer dès la première fois le rythme et dessiner le contour symphonique d'une telle œuvre. Il n'a pas le tempérament d'un dirigeur, il n'en a pas l'élan communicatif, la force de suggestion, et cela on l'a bien vu quand il a dirigé son propre poème symphonique Actéon.

Quant à M. Robert Soetens, le soliste de la soirée, il est un artiste qu'il faut estimer pour la loyauté de son métier, pour son jeu sobre, pour la précision technique et surtout pour la sympathie naturelle qu'il voue à la musique moderne, dont il est un des plus fervents interprètes.

Si, en jouant la Tzigane *de Ravel, il ne nous a fait oublier ni Enesco, ni Thibaud, ni Huberman (souvenirs dangereux, souvenirs ineffaçables), par contre dans le concerto de Prokofiev il a fait preuve des plus belles qualités de musicien et nous l'avons applaudi de tout cœur.*

La deuxième „première audition" de la soirée, ce fut M. Marcel Mihalovici qui nous l'a fournie. Son Caprice Roumain *(déjà connu à l'étranger) est une œuvre pleine d'humour, d'invention musicale. L'expérience du compositeur de nous donner une œuvre de style populaire roumain, sans faire directement appel à l'inspiration folklorique et en employant un langage musical si complexe que celui qu'il possède nous paraît très difficile comme problème. Mais c'est un problème que M. Mihalovici*

a résolu, non seulement avec adresse, mais avec esprit.

Le programme finit par le Pacific 231 *de Honegger, qui a écrasé sous ses implacables roues un timide dirigeur et un orchestre désorienté.*

Belle soirée quand même – et nous avons déjà expliqué pour quoi.

„L'ART ET LA TECHNIQUE GRAPHIQUE"

C'est le titre d'une nouvelle revue éditée par les Imprimeries de l'État et dont le premier numéro vient de paraître. Son programme est assez clairement indiqué par ce titre même: en effet la revue se propose d'étudier les problèmes de l'imprimerie, sous le double aspect de la technique et de l'art.

Il y a dans l'imprimerie un côté métier qui devient toujours plus complexe à cause des transformations et des progrès techniques, mais il y a aussi un côté purement esthétique qui nous donne le droit de considérer l'imprimeur comme un artiste et qui justifie donc les exigences les plus sévères envers son art.

La question n'est pas de stricte spécialité. Elle regarde non seulement les hommes de métier, mais en général tous ceux qui s'intéressent au destin du livre, tous ceux qui aiment lire et qui ont le respect de la chose imprimée, de la pensée écrite. Je n'exagère pas en disant que c'est une question de culture générale,

avant d'être une question d'ordre technique. L'esprit y est engagé, bien plus que la technique.

Dans ce temps où on brûle les écrits avec trop de facilité, avec une espèce de sombre joie (et je ne discute nullement la signification politique d'un tel fait, je remarque simplement la stupidité matérielle du geste), dans ce temps qui se vante de mépriser les bibliothèques et les musées, tout ce qui peut contribuer à la beauté du livre est un véritable acte d'éducation morale.

Un livre n'est pas quelque chose d'abstrait. Ce n'est pas un objet inanimé, c'est au contraire quelque chose de vivant qui possède une âme et un visage. Ceux qui aiment les livres les aiment d'une façon presque charnelle: les regarder, les tenir dans les mains, les feuilleter, sentir leur odeur, ce sont des joies qui valent celle de les lire et qui de toute façon la complètent. Ce n'est pas en vain qu'on a pu parler de la lecture comme d'un „vice impuni".

Mais il faut que la beauté du livre ne soit pas une chose exceptionnelle. Il faut qu'elle ne soit pas l'apanage exclusif de ce qu'on nomme les „éditions de grand luxe". Ne confondons l'amour du livre ni avec le snobisme, ni avec la manie bibliophile. Ce qu'il faut rechercher avec le plus grand soin, avec la plus grande passion, c'est d'élever le niveau artistique de l'édition moyenne, de l'édition ordinaire. Ce qu'il faut avant tout modifier et rajeunir, c'est le type courant du livre. Cela dépend dans une mesure égale de l'éditeur, de l'imprimeur, du peintre, de l'écrivain, du lecteur.

À tous ceux-là s'adresse la revue qui vient de paraître, aux uns pour les informer et stimuler, aux autres pour leur faire l'éducation.

L'ORCHESTRE MOZARTEUM. ENESCO. LA PHILHARMONIQUE

Nous n'avons pas à Bucarest un véritable orchestre de musique de chambre. Quand il nous en faut un, c'est toujours la Philharmonique qui nous le donne, comme si un orchestre de chambre n'était qu'un orchestre symphonique avec un nombre plus petit d'instruments, comme s'il n'était pas au contraire un organisme musical distinct, avec des lois propres d'expression et de style.

Cette confusion fait que tout un répertoire nous est, sinon tout à fait interdit, au moins présenté dans des conditions impropres. Que des fois Bach, Haydn et Mozart n'ont-ils pas été trahis justement à cause de cette confusion?

Les Concertos brandebourgeois *du premier, certaines petites symphonies du second, les divertissements et les sérénades du troisième exigent la souplesse d'un orchestre de chambre et s'adaptent difficilement au style d'un grand orchestre.*

Cette remarque nous l'avons déjà faite l'année passée, après avoir entendu à Bucarest l'inoubliable Berliner Kammerorchester, dirigé par Hans von Benda, et nous sommes obligés de la répéter aujourd'hui, après

les deux excellents concerts que vient de diriger à l'Athénée Roumain M. Bernhard Paumgartner.

Son orchestre, le Mozarteum de Salzbourg, est un ensemble musical d'une finesse et d'une sensibilité émouvantes. La qualité individuelle de chaque instrument est sans reproche, la cohésion de l'ensemble est parfaite. Les cordes ont une transparence sonore et une sorte de fluidité qui toucha au miracle. Les cuivres gardent toute leur clarté métallique, avec je ne sais quoi de tendre, que nous demanderons en vain aux cuivres de nos orchestres.

M. Paumgartner dirigea ce petit ensemble avec une discrétion qui n'exclut pas la fermeté et avec une précision qui n'exclut pas la grâce. Tout est exact dans son interprétation, et cette exactitude, qui n'est pas simplement d'ordre technique, est pleine de nuance, de subtilité et d'émotion. L'esprit de Salzbourg – voilà ce que l'Orchestre du Mozarteum et son dirigeur savent nous rendre.

*

Les deux concerts, dont nous venons de parler, nous ont éclairé un seul visage de Mozart: son visage souriant. La vivacité un peu facile, l'esprit léger, l'humour délicat des sérénades et des divertissements, voilà ce que le programme du Mozarteum nous offrait. M. Paumgartner nous a fait applaudir ce qu'il y a de plus scintillant, de plus „mondain", de plus courtois dans le maître de Salzbourg, ce qu'il y a de plus frivole dans son génie – la douce et tendre frivolité mozartienne.

*Mais n'oublions pas qu'il existe un autre Mozart, moins léger, plus profond, moins souriant, moins accessible aussi, un autre esprit mozartien que celui du „joli Mozart", comme le disait récemment un critique français, M. Pierre Jean Jouve, dans un article écrit avec trop d'intentions littéraires, mais qu'on lira avec intérêt (*Grandeur actuelle de Mozart, *N. R. F., novembre 1937).*

M. Pierre Jean Jouve, qui proteste contre la vision d'un Mozart fait uniquement de „légèreté, grâce, tendresse" et qui n'accepte pas la légende trop commode d'une musique mozartienne „agréable et séduisante", met l'accent principal sur le sens douloureux de la musique mozartienne et nous parle de son „extrémisme tragique résolu par la beauté",

Cet autre Mozart, plus grave, plus triste, plus profond, c'est Georges Enesco qui l'a évoqué samedi soir, en jouant une sonate, dont l'Andante est une des plus belles et mélancoliques pages mozartiennes. Nous étions bien loin des étincelants me- [...][1] *Paumgartner: le violon de Georges Enesco nous obligeait de monter vers une région spirituelle bien plus haute.*

C'est à cet Andante que nous pensons en relisant l'essai de M. Pierre Jean Jouve:

„En un sens, il y a quelque chose d'inhumain (ou de surhumain) dans la musique de Mozart. Probablement ce qu'il propose tient-il pour nous du miracle. Mozart accomplit le miracle et il n'est pas étonnant que les hommes aient eu de la peine à entendre. Le faux Mozart, comme le dit si bien Bruno

[1] Rând căzut la tipografie.

Walter, a été inventé par ces hommes légers, sourds aux promesses spirituelles qui tournèrent les vertus de Mozart contre Mozart lui-même, qui firent de la puissance lumineuse une brillante parure, afin de rendre invisibles les secrets sanglants. Mozart a été censuré par ses adulateurs, et longtemps l'adulation a monté la garde afin que nul ne pût comprendre. Il a fallu la lucidité et l'acharnement douloureux de notre époque pour que Mozart reparût, vêtu cette fois en archange".

*

Le dernier programme de la Philharmonique nous présenta jeudi soir, et ce ne fut sans doute qu'une simple coïncidence, le Requiem *de Mozart. Après les deux concerts de l'Orchestre de Salzbourg, après le récital de Georges Enesco, ce* Requiem *mettait fin à une véritable semaine Mozart, que personne n'avait préparée, mais qui ne nous fut pas moins chère.*

M. Victor Bickerich, qui dirigea le Requiem, *est un bon connaisseur des classiques, qu'il sert à Brasov, dans sa double qualité d'organiste et de dirigeur. C'est à M. Bickerich que nous devons depuis quelques années, l'exécution des grands oratorios de Jean Sébastien Bach; c'est lui qui nous a fait plusieurs fois entendre, à Brasov, comme à Bucarest, l'*Oratorio de Noël, *la* Passion selon saint Jean. *Il est le dirigeur du chœur Bach de l'Église Noire de Brasov et il a su faire de cet ensemble vocal un instrument puissant et discipliné. C'est toujours sous sa direction qu'il s'est formé une équipe de solistes*

capables d'oublier le style d'opéra et de se soumettre aux exigences de l'oratorio.

Mmes Baumann Radulesco et Medi Fabritius, MM. Aurel Alexandresco et Alfred Witting furent jeudi soir, comme d'habitude, des collaborateurs précieux de M. Bickerich.

Évidemment, l'exécution du Requiem, *telle qu'elle nous fut présentée à l'Athénée Roumain, est loin d'atteindre toutes les nuances de l'œuvre, toute sa signification musicale. Des souvenirs, qu'il nous est difficile d'abandonner, nous empêchent d'accepter sous réserve, sans objection, une exécution qui paraît ne pas avoir franchi les premières difficultés de lecture musicale de l'œuvre. Il reste bien des secrets que le concert de jeudi soir n'a pas déchiffrés dans le* Requiem.

ROGER[1] *MARTIN DU GARD – PRIX NOBEL*

Cette année encore l'Académie de Stockholm marque sa préférence pour les œuvres de signification sociale. Pour que Roger Martin du Gard ait pu conquérir le prix Nobel, il a fallu qu'il écrivît d'abord Été 1914. *Car il ne faut pas se tromper: ce que le jury veut couronner par ce prix dans l'œuvre du romancier français, ce ne sont ni ses dons de psychologue, ni les sévères qualités artistiques de sa prose, ni la beauté dramatique de certains conflits d'amour, mais avant*

[1] În text „Maurice".

tout sa portée sociale, pour ne pas dire sa portée politique.

Évidemment, on ne décerne pas le prix Nobel pour un certain livre, mais pour la totalité d'une œuvre, considérée dans son ensemble, mais il est clair que ce qui a déterminé spécialement la décision de Stockholm ce fut le livre le plus récent de Roger Martin du Gard, ce pathétique Été 1914, *dans lequel le drame social domine et écrase tout drame individuel.*

Comme valeur littéraire, Été 1914 *n'est certainement pas le meilleur livre de l'écrivain français. La série des Thibault nous avait donné dans le passé des pages bien plus fortes, écrites sans aucune préoccupation politique, mais uniquement avec la volonté de comprendre et d'expliquer la société française. La figure du vieux Thibault restera peut-être toujours dans l'histoire des lettres comme un exemple de création objective. Bien que ce héros contredise par tout son être, par sa manière de penser, par sa sensibilité, la sympathie et l'adhésion humaine du romancier, celui-ci ne lui accorde pas moins une scrupuleuse attention, ce qui donne au héros une sombre puissance balzacienne.*

Cependant, ce n'est pas pour avoir été le romancier de la bourgeoisie française dans Les Thibault, *ni pour avoir été le romancier de l'amour tragique dans* Confidence africaine *que Roger Martin du Gard remporte aujourd'hui la victoire. Cette victoire appartient au romancier de l'affaire Dreyfus et au romancier de la guerre. Elle est remportée par* Jean Barois, *qui fut jadis la chronique passionnée de*

l'Affaire, et elle est remportée par Été 1914 *qui est aujourd'hui la chronique désespérée de la guerre: l'Affaire et la Guerre, les deux drames de la conscience sociale française.*

Ceci indique assez clairement la voie dans laquelle s'engage la littérature actuelle – et non seulement la littérature, mais l'art en général, la musique, la peinture, le théâtre. Il est de moins en moins possible que l'artiste assiste à la vie sociale „au-dessus de la mêlée", sans y engager sa pensée, ses préférences, son attitude. Il est de moins en moins possible qu'il garde l'indépendance, de son jugement. La politique l'entraîne ou elle l'écrase.

Ce n'est peut-être pas exactement le cas de Roger Martin du Gard, qui n'a pas renoncé à sa fière et timide solitude de toujours, mais qui met cependant son œuvre au service d'une cause et d'un idéal.

NOVEMBRE LITTÉRAIRE

Il se passe quelque chose d'inquiétant dans l'activité de nos éditeurs, car, bien que nous nous trouvions déjà dans la seconde moitié du mois de novembre, les „nouveautés littéraires" refusent de se montrer.

Regardez les vitrines des libraires et vous verrez une quantité de nouveaux livres étrangers, mais vous n'y trouverez que deux ou trois livres roumains, si timides, si écrasés sous l'avalanche des autres, qu'ils n'arrivent même plus à se faire voir.

D'habitude le mois de novembre était pour les éditeurs un mois d'activité intense, pour les lecteurs un mois de surprises. Il y avait toujours dans les librairies un mouvement de curiosité, d'attente, de sympathie, et on saluait avec je ne sais quelle impatience enfantine les premiers livres qui ouvraient une nouvelle saison littéraire.

Il y a certainement quelque chose de changé cette année, car, à l'exception de la Fondation Carol II pour les lettres et les beaux arts qui continue la réalisation de son programme, nos maisons d'édition gardent, au moins en ce qui concerne la littérature roumaine, un inexplicable silence.

Nous nous plaignions autrefois, l'année passée encore, du nombre excessif des romans qu'on publiait: cette plainte a été probablement entendue, car cette année on ne nous en donne presque plus.

C'est la crise – dira-t-on. Mais non, ce n'est pas la crise. Méfions-nous de cette formule, trop commode, dont on se sert pour justifier toutes les paresses et toutes les évasions. La preuve qu'il n'y a pas de crise (pas de crise commerciale) et que même s'il y en a une elle n'est pas si grave qu'on veut nous faire croire, c'est le nombre extraordinaire d'ouvrages traduits qui paraissent chaque jour et qui font le seul objet de la préoccupation des éditeurs. Des romans, des biographies romancées, des récits historiques sont traduits de l'allemand, du français et de l'anglais, et leur nombre est si grand que l'aspect de toute notre vie littéraire se trouve dominé par cette véritable avalanche de traductions.

L'éditeur roumain abandonne sa fonction principale, qui est celle de servir les lettres roumaines, et se fait le colporteur des livres étrangers, dans la plupart des cas, mal choisis et mal traduits.

Il ne s'agit pas d'établir maintenant les causes de cette situation regrettable. Sans doute, les violentes polémiques qui ont agité l'année passée notre vie littéraire n'ont pas du tout servi le prestige du livre roumain.

L'atmosphère de scandale, qu'on a voulu à tout prix créer et maintenir, devait finir par désorienter le lecteur et décourager l'éditeur. Les conséquences sont trop graves, pour ne pas engager des responsabilités et pour ne pas imposer de rapides mesures.

L'OISEAU BLEU. GEORGES ENESCO ET LA PHILHARMONIQUE

Il y avait quelque chose de mélancolique dans les spectacles donnés la semaine passée par la troupe de L'Oiseau Bleu, à la salle Vox: il y avait nos souvenirs d'il y a dix ans. C'est la même troupe, ce sont les mêmes acteurs, c'est la même formule de théâtre et de musique – et pourtant tout est changé, le charme est perdu, la poésie s'est évadée.

Nous avons revu tout cela avec un sentiment de gêne et de pitié, L'Oiseau Bleu [de] 1937 n'est que l'ombre de l'ancien Oiseau. Est-ce la vieillesse? Est-

ce le découragement? Une atmosphère pénible de pauvreté, de lassitude, d'amertume nous donnait l'impression d'assister à un spectacle de petite ville de province, sur une scène misérable, avec des acteurs usés, devant une salle indifférente. J'ai songé toute la soirée aux Ratés *de Lenormand, et ce souvenir avait quelque chose de poignant.*

Au fond, qu'est-ce qui avait fait jadis le succès de L'Oiseau Bleu? D'où venait le charme de ses spectacles, l'impression de jeunesse, de fantaisie, d'intelligence et d'esprit, qu'ils nous communiquaient?

L'Oiseau Bleu avait découvert dans le cabaret des possibilités d'expression artistique que personne n'aurait eu l'idée de chercher dans ce domaine trop facile et trop méconnu. Le cabaret devint un cadre d'art qui, tout en gardant sa liberté, sa souplesse, et son air de facilité, faisait une large place à la poésie, une sorte de poésie ironique, faisant la liaison entre le rire et l'émotion. Ce n'était sans doute pas une découverte exclusive de L'Oiseau Bleu.

La Chauve-Souris de Nikita Balieff travaillait dans le même sens, sinon avec les mêmes moyens. L'expressionnisme allemand cultivait lui aussi le cabaret, comme type de spectacle complexe, faisant une sorte d'union heureuse entre la musique, la poésie et l'art décoratif.

Tout cela était dans le style de l'époque (on reconnait si bien un bilan de 1925, un tableau, une chanson, un décor!), mais L'Oiseau Bleu apportait un humour moins sarcastique que les expressionnistes, des moyens artistiques moins lourds, plus dépouillés.

Un admirable sens de la couleur et du rythme faisait de n'importe quelle scène jouée, chantée, mimée par les artistes de L'Oiseau Bleu, un petit chef-d'œuvre d'harmonie picturale et musicale. De tout cela, il ne reste maintenant que de pauvres traces. On les regarde avec un sentiment de regret personnel: comme nous avons vieilli !

*

Après avoir dirigé l'Orchestre Radio pendant une série de quatre concerts symphoniques, M. Georges Enesco passe, pour une nouvelle série de concerts, au pupitre de la Philharmonique. Il accomplit de la sorte une fonction de véritable éducateur, car un orchestre qui travaille avec un tel dirigeur a l'occasion de vérifier ses propres possibilités et de réfléchir à ses propres défauts. C'est une expérience, c'est un examen, c'est un retour vers soi-même.

Avec Enesco, un orchestre doit tout recommencer, tout oublier, tout reprendre. Ce que le maître lui demande c'est d'abord de renoncer aux vieilles habitudes et d'aborder une œuvre, si vieille, si connue qu'elle soit, avec un esprit non prévenu, avec une disponibilité totale.

L'œuvre la plus usée par l'habitude, par la fréquence, par la vieillesse retrouve ainsi une fraîcheur toujours renouvelée. Et l'orchestre ne se laisse jamais entraîner par l'inertie; il ne fait jamais une confiance absolue à ses habitudes; il commence à comprendre que, dans le domaine de l'art, aucun problème n'est résolu une fois pour toutes et que par contre il exige chaque fois le même effort vivant, la même inquiétude devant l'inconnu, devant le mystère. C'est là peut-être

la fonction majeure d'un grand dirigeur: refaire le mystère que le temps détruit lentement dans toute œuvre; retrouver sous la cendre de l'habitude le secret initial, l'émotion première, la surprise.

Cette année, Georges Enesco a consacré son programme de dirigeur uniquement aux géants: Beethoven, Wagner. Après les symphonies de Beethoven, exécutées par l'Orchestre Radio, voici le troisième acte de Siegfried, *chanté par les meilleurs artistes dont nous disposons pour le répertoire wagnérien, accompagnés par la Philharmonique. Depuis longtemps les cuivres de notre premier orchestre n'ont eu un tel éclat, une telle clarté. Évidemment, nous sommes encore bien loin d'une parfaite exécution wagnérienne, mais la présence d'Enesco rachète et dépasse toutes les insuffisances matérielles de l'orchestre, car l'esprit y est et l'esprit domine tout*

Nous avons moins aimé la fantaisie sur les motifs des Maîtres chanteurs, *car le genre même du pot-pourri nous paraît faux et d'ailleurs le morceau exécuté dimanche matin est parfois trop long, parfois trop confus et presque toujours prolixe.*

Heureusement, Siegfried *nous a transportés brusquement dans la plus pure, la plus intense région wagnérienne.*

ANGHEL DEMETRIESCU: *OPERE*

Editarea târzie a scrierilor lui Anghel Demetriescu – 34 de ani după moartea sa – este un act

de reparaţie, dar şi unul de răzbunare. Acest „uitat" izbuteşte să fie în 1937, apariţia cea mai interesantă din câte cronicarul poate înregistra de la începutul noului an literar.

Nu un sentiment de „pietate" ne îndreaptă spre Anghel Demetriescu, ci unul de surpriză. Dincolo de cele trei decenii de uitare totală, care ne-au despărţit până acum de el, descoperim cu mirare o frumoasă minte critică, şi un prozator de o rară demnitate a expresiei.

Nu ştiam că literatura română îşi poate permite luxul de a uita astfel de scriitori. Nu credeam că proasta memorie a istoriei literare poate elimina astfel de opere. Înţeleg totuşi prea bine de ce Anghel Demetriescu a fost un „uitat". El este în anumit fel tipul însuşi al scriitorului susceptibil de uitare. Nu există în scrisul său nimic excesiv, patetic sau violent, care să forţeze atenţia publică. Atitudinea sa critică e ponderată, stilul său e măsurat. Accentele tari sunt rare, aproape absente, chiar în paginile de polemică. Nici culori prea vii, nici accente prea energice nu străbat scrisul său, care găseşte unica sa vigoare în concizie, în expresie adevărată, în preciziunea termenilor. Oarecare ton impersonal dă pe alocuri scrierilor lui o aparenţă de răceală. Este răceala stilului just.

Cu asemenea calităţi, mai mult severe decât seducătoare, un autor nu-şi câştigă de obicei popularitate. „Deplina posesiune de sine, măsura tonului, cuviinţa socială" (p. 270) sunt virtuţi inconfundabile.

Cetitorul preferă mai multă formalitate şi dacă se poate, o mică doză de vulgaritate cordială. De aceea, în genere, scriitorii care au mai mult succes, la noi îndeosebi, sunt scriitorii nervoşi, irascibili, volubili, pe care – cetindu-i – ai impresia că-i vezi gesticulând cu condeiul în mână.

Anghel Demetriescu nu făcea parte din speţa acestor autori „cu temperament".

Scriitor sobru, convingător fără să fie vioi, el nu are strălucire verbală, nu are mari resurse de expresie, dar păstrează în probitatea prozei lui o claritate de clasic.

„Stilul metaforic este stilul inexact" spune el într-un loc (p. 332), enunţând astfel o sentinţă critică prea aspră poate, dar binevenită într-o literatură care s-a jucat uneori prea mult cu vorbele.

Just, măsurat, lucid, sever – toate calităţile lui Anghel Demetriescu sunt respectabile, nici una nu este atrăgătoare. Calităţi de critic, calităţi de scriitor incomod. Nimic nu se dă uitării cu dragă inimă.

În ordinea interesului literar, şi pentru valoarea lor documentară, ceea ce trebuie reţinut în primul rând, din volumul de faţă, sunt studiile despre Eminescu.

Nu e vorba să infirmăm judecăţile criticului de la 1900 în această privinţă – căci exegeza eminesciană a depăşit de mult zona comentariului literar – dar paginile lui Anghel Demetriescu ne oferă un Eminescu văzut de la altă distanţă decât de la aceea de la care suntem obişnuiţi noi de a-l privi.

Timpul i-a dat lui Eminescu şi operei sale dimensiuni şi semnificaţii pe care nu le-au avut din primul moment, căci destinul unui mare scriitor este un fenomen viu, susceptibil de modificări substanţiale, pe care moartea fizică nu le poate opri.

Critica lui Anghel Demetriescu este o etapă în destinul poeziei eminesciene şi numai un bigotism de manual şcolar ar fi în stare să refuze cunoaşterea acestei etape, sub cuvânt că ar fi nedreaptă sau nefirească.

Din fericire steaua lui Mihai Eminescu depăşeşte toate impietăţile şi, mai ales, toate ipocriziile – acestea din urmă mai posibile decât cele dintâi.

În orice caz Anghel Demetriescu a avut la timpul său meritul de a fi privit critic o operă pe care un entuziasm declamator încerca să o sustragă, din principiu, oricărui examen.

Observaţiile sale sunt aproape totdeauna juste în detaliu, dar eronate când încearcă să se ridice până la semnificaţiile centrale ale operei.

De exemplu analiza *Epigonilor* e făcută foarte strâns, cu o previziune în mare parte valabilă şi astăzi. În schimb, consideraţiile despre pesimismul poetului (p. 242) sunt de-a dreptul puerile.

Evident, Anghel Demetriescu nu este un cetitor de poezie sensibil. Obiecţiile lui sunt obiecţii de erudiţie, de informaţie, de logică – şi este aproape înduioşetor să-l vezi pe acest profesor scandalizat că a treia satiră a lui Eminesc nu concordă cu *Geschichte des Osmanischen Reichen*, vol I, cart. II, p. 565 sqq, ed. din 1834, a lui Hammer (p. 262).

Că poezia este cu totul altceva decât o informaţie exactă – Anghel Demetriescu nu ar putea să accepte, căci asemenea spirite metodice, minuţioase, de anumită intoleranţă intelectuală sunt foarte utile în orice cultură în care controlul critic se exercită la nimereală.

E adevărat că severitatea lor critică loveşte prost – pentru că ţinteşte prea înalt – când îşi alege un obiectiv ca Eminescu, dar cât este de justificată când se luptă cu formele degradate ale eminescianismului! Paginile scrise despre „tinerimea versificatoare" care „a admis gramatica, retorica şi poetica, vocabularul şi împerecherile de cuvinte de maestru" (p. 224+225) sunt magistrale.

Cu oarecari schimbări de nume, ele ar putea fi scrise încă o dată pentru „tinerimea versificatoare" din 1937.

Alte pasaje sunt mai puţin fericite, dar în întregime studiul lui Anghel Demetriescu asupra lui Eminescu rămâne un document literar excepţional, nu numai prin contribuţia sa pozitivă la cunoaşterea poetului, dar şi prin erorile sale, care nu sunt mai puţin expresive.

Scrierile lui Anghel Demetriescu nu prezintă însă numai un caracter limitat de document, şi valoarea lor nu există numai sub raportul istoriei literare.

Sunt unele pagini, unele eseuri şi portrete care îşi păstrează până astăzi o putere de viaţă emoţionantă. Portretele lui politice au fragmente de antologie, când nu sunt integral realizate, cum este admirabilul portret al lui Nicolae Fleva.

Ironie, pătrundere psihologică, justeţe de ton, artă de a pune în valoare un fapt şi de a-i degaja semnificaţiile, putere de evocare – totul este remarcabil în această bucată, demnă să rămână un model al genului. Literatura politică românească dobândeşte prin publicarea acestui portret, un text de rară valoare.

Mai puţin interesante sunt studiile despre Kogălniceanu, Maiorescu, Barbu Catargiu, Take Ionescu scrise prea admirativ, fără acea rezervă scutătoare ce dă preţ, de obicei, obsrvaţiilor lui Anghel Demetriescu.

Totuşi, cât e de subtilă remarca ce pune capăt articolului despre Maiorescu! În câteva rânduri, autorul schiţează reversul critic al tuturor elogiilor de până atunci şi ne obligă să privim acelaşi obiect dintr-un punct de vedere opus.

Oricum, aceste portrete ne descoperă un veritabil scriitor politic.

Noi am avut polemişti pamfletari şi militanţi politici – adică oameni angajaţi într-o luptă şi făcând din condeiul lor o armă. Dar scriitori, pentru care politica să fie mai puţin un câmp de acţiune şi mai mult un câmp de observaţie, am avut foarte rar, dacă nu deloc.

Anghel Demetriescu, această funcţiune de observator, o exercită în viaţa publică a timpului său, ceea ce constituie un titlu suficient pentru a ocupa un loc în istoria scrisului românesc.

Partea cea mai puţin realizată, dar nu şi cea mai puţin interesantă a volumului prezentat de

Fundaţie o formează primele 200 de pagini, adică studiile şi esurile de estetică ale lui Anghel Demetriescu.

În această materie, autorul a fost covârşitor depăşit de timp, aşa încât ideile sale estetice ne par rudimentare, naive, didactice, deşi maniera de a scrie şi de a expune păstrează aceleaşi calităţi de ordine şi măsură proprie lui Anghel Demetriescu.

Dar dacă aceste studii nu ne vor învăţa nimic nou asupra problemelor de estetică, ele ne vor ajuta să-l cunoaştem mai de aproape pe autor. Lecturile sale, diversitatea informaţiei filozofice şi literare, uşurinţa de a circula în lumea ideilor, într-un cuvânt cultura lui Anghel Demetriescu poate fi reconstituită din aceste pagini, încărcate de referinţe, citate şi judecăţi.

La prima vedere, cultura aceasta este impunătoare. În toate domeniile, filozofie, istorie, literatură, politică, muzică, teatru, Demetriescu citează enorm. O varietate enciclopedică de informaţie îi dă posibilitatea să invoce, în sprijinul susţinerilor lui, exemple, autori şi opere din toate culturile.

Toate acestea indică nu numai o solidă formaţie clasică, dar şi o curiozitate intelectuală ce merge până la manifestările cele mai noi, cele mai extravagante.

Mă întreb, de exemplu, dacă mai era în 1901, în toată publicistica română, cineva care să-l fi cetit şi comentat pe Huysmans (p. 150).

Totuşi este ceva derutant în prea marea diversitate a culturii lui Anghel Demetriescu. Nu

putem desigur suspecta nicio clipă lecturile acestui om prob şi e absolut sigur că, de câte ori se referă la un text, merge la sursă, dar în abudenţa referinţelor lui este adesea o manifestă lipsă de discernământ.

Chiar în 1901, mi se pare că nu se mai putea cita în mod decent Georges Ohnet drept un mare scriitor. Criticul nostru agravează eroarea prin alăturări imposibile de nume: „V. Hugo, Balzac, A. Daudet, G. Ohnet, Zola, Paul Bourget" (p. 171).

Erorile de gust în muzică sunt la fel de grave: Gounod este studiat cu un respect cel puţin deplasat (p. 90).

De altfel, cum trecem de literatură (unde cunoştinţele lui Anghel Demetriescu sunt ferme, chiar dacă gustul său e nesigur) în muzică şi plastică, e greu să ne mai dăm seama, dacă autorul se sprijină pe experienţe directe şi personale sau pe simple manuale de istoria artelor. Chestiunea nu e fără interes pentru cunoaşterea completă a lui Anghel Demetriescu.

El se referă la diverşi pictori, la diverse mari opere de pictură şi sculptură. Le-a văzut? Când? Şi cum?

Se referă la numeroase lucrări simfonice şi opere. Le-a auzit? Când? Şi unde?

Nu sunt întrebări de simplă curiozitate, căci nu e deloc indiferent pentru noi să ştim că a existat la finele veacului trecut un intelectual familiarizat cu Mozart, Haydn, Händel, Beethoven şi chiar Wagner, aşa cum ne fac să credem unele pagini ale lui Anghel Demetriescu, dar cum nu ne lasă să fim absolut siguri anumite reflecţii ale sale prea didactice, prea informative şi în acelaşi timp prea vagi.

Am vrea să ştim dacă vorbindu-ne despre „frumosul oratoriu al lui Händel" sau despre „frumoasa sonată a lui Beethoven în si bemol", Anghel Demetriescu comunica impresii şi judecăţi proprii despre opere direct cunoscute de el sau utiliza informaţii servite de feluriţi comentatori ca Marx, Lenz, Hanslik etc. (p. 93).

Această sarcină de a reconstitui itinerariile literare şi artistice ale lui Anghel Demetriescu ar trebui să şi-o asume d. Ovidiu Papadima, căruia i s-a încredinţat ediţia de faţă. D-sa însă s-a oprit la simpla transcriere a textelor, publicându-le cu o introducere desigur foarte devotată. E foarte bine şi atât, dar, de vreme ce Anghel Demetriescu încetează de a mai fi un uitat şi începe a fi un autor viu, să sperăm că pe viitor se va face mai mult pentru cunoaşterea lui.

LA CONFÉRENCE DU PACIFIQUE

La conférence du Pacifique n'est pas close. Elle est simplement ajournée. Avez-vous observé qu'on ne clôt jamais une conférence?

Le langage diplomatique possède cent euphémismes convenables pour un désastre. Une faillite définitive devient un „ajournement provisoire", ce qui ne change rien à la réalité des choses, mais nous laisse quelques satisfactions de style quand même. Il paraît que les mots nous font plus de peur que les faits. Nous consentons parfois de

mourir, à condition qu'on ne nous le dise pas trop clairement.

Ce qu'il y a de tragicomique dans l'histoire de toutes les conférences des dernières années, c'est qu'elles... existent toujours.

Savez-vous par exemple qu'il y a encore dans le monde une „conférence du désarmement"? Elle a un président, elle a un secrétariat, elle a une archive, elle a un siège social, elle a peut-être un budget, elle a enfin tout ce qu'il faut pour faire semblant d'exister – elle continue donc de traîner une vie fictive, uniquement parce que le monde aime garder ses vieux jouets cassés et n'ose pas accepter la brutale vérité, la vérité sans espoir et sans lendemain.

C'est la même chose qui se passe encore une fois à Bruxelles avec cette malheureuse „conférence du Pacifique", qui n'a pas le courage d'avouer franchement son impuissance et s'efforce de la camoufler sous l'éloquence de certaines formules vagues.

Lisez la déclaration finale, à laquelle on vient d'aboutir après tant de discussions et tant de discours. Elle est tellement pauvre cette déclaration, tellement triste dans son effort de ne pas être désespérée et de simuler la confiance.

„Les conférences internationales constituent le cadre le plus indiqué pour la sauvegarde de la sécurité et de la paix."

Est-ce de l'humour? Est-ce de l'ironie? Qu'est-ce que tous ces mots vides de tout sens – „sauvegarde", „sécurité", „paix" – peuvent-ils faire pour arrêter la catastrophe qui fait couler le sang en Chine?

„Il faut du temps pour étudier une nouvelle procédure", déclare la conférence de Bruxelles. C'est cela: une nouvelle procédure. C'est exactement cela que le monde attend, c'est exactement cela que les millions de chinois qui crèvent de faim, dans un pays massacré, attendent fiévreusement. Ils n'attendent pas le pain, ni la paix, ni le droit de travailler leur terre, ni celui de vivre misérablement, mais de vivre quand même, non, tout cela est trop mesquin, trop égoïste: ils attendent une nouvelle procédure.

La guerre continue – mais consolez-vous: la conférence elle aussi continue. Pour le moment, elle se repose un petit peu. Une conférence est autrement plus fatigante qu'une guerre.

ENESCO. SCHERCHEN

Le récital donné samedi soir par M. Georges Enesco, accompagné par Mme Cella Delavrancea, fut grâce à la beauté du programme une des meilleures soirées de musique de chambre de cette année. Programme très simple – rien que trois pièces: une sonate de Mozart, une autre de Schumann et la Sonate à Kreutzer *de Beethoven –, programme qui n'avait aucun de ces morceaux de bravoure qui font l'enthousiasme un peu facile du public, mais qui, malgré leur charme et malgré leurs brillantes difficultés techniques, ne nous laissent pas un souvenir durable, car ils ont le*

pouvoir de nous éblouir, mais bien rarement celui de nous émouvoir.

Il n'y avait donc pas de Kreisler, pas de Sarasate. L'atmosphère générale du concert était simple, grave, intime. Le seul sourire admis au programme c'était le sourire de Mozart, le sourire de cette petite sonate qui ne manque elle non plus d'ailleurs de mélancolie et même de tristesse.

Quant à Schumann, c'est un des compositeurs qui convient le mieux à la sensibilité de Georges Enesco: il y a un certain accent de tendresse douloureuse que nul violon dans le monde ne pouvait nous rendre avec plus de vérité et de compréhension que le violon de Georges Enesco.

La seconde partie du programme était entièrement réservée à la Sonate à Kreutzer *une des œuvres pour lesquelles Enesco marque la plus nette préférence. Cette année, c'était pour la troisième fois qu'il la joua samedi soir, mais combien de fois l'avons-nous entendu dans le passé, combien depuis tant d'années, en la répétant toujours, avec le même amour, nous en a-t-il rendu familiers le brillant Presto du début, l'obsédant Presto de la fin!*

Il est difficile, quand il s'agit d'un interprète de la diversité d'un Georges Enesco, il est bien difficile de faire un choix parmi les pièces de son répertoire et de préférer les unes aux dépens des autres, mais s'il fallait quand même faire ce choix, c'est sans doute, avec la Sonate *de César Franck, cette* Sonate à Kreutzer *que nous choisirions.*

Mme Cella Delavrancea a donné la réplique la plus heureuse au maître, et le dialogue dramatique du

violon et du piano fut soutenu, du premier au dernier accord, avec une admirable intensité.

*

Des deux concerts dirigés récemment par M. Hermann Scherchen, j'ai le regret de ne pouvoir vous entretenir que du second, le seul où l'impresario nous a fait l'honneur de nous inviter. (La politesse d'un impresario est, paraît-il, une politesse intermittente. Elle a de longues absences et de brusques réveils...)

D'ailleurs, nous avons déjà eu l'année passée l'occasion de nous occuper de la personnalité artistique de M. Scherchen, de ses dons, de ses qualités, de sa manière de travailler. C'est un chef d'orchestre, car c'est avant tout un chef. Il sait ce qu'il veut, il sait l'exiger et il a assez d'autorité, assez de force pour l'obtenir.

Il y a quelque chose de rigoureux et de sévère dans sa manière de diriger. Il ne lâche pas un seul instant l'orchestre, il ne lui laisse aucune liberté, aucun moment de repos, il ne lui permet aucun oubli. Une terrible discipline, une discipline allemande, règne autour de ce dirigeur, qui est un dominateur.

L'Orchestre Radio, qui avait eu l'honneur de travailler pendant quelques semaines sous la direction de Georges Enesco, a eu tout de suite après la chance de travailler avec Scherchen. C'est le type même du dirigeur qu'il faut pour qu'un tel orchestre, désorienté, désaccordé, n'ayant pas le sens de sa propre cohésion, puisse devenir un jour, non pas une association d'instrumentistes plus ou moins réunis par le hasard, mais un ensemble.

Ceux qui ont entendu mardi soir, à l'Athénée Roumain, le Prélude de Lohengrin, *joué par l'Orchestre Radio ont pu se rendre compte du miracle qu'un grand dirigeur peut accomplir. Naturellement il y avait quand même dans l'orchestre certains compartiments qui n'allaient pas trop bien (les cuivres par exemple, ces cuivres qui constituent le problème le plus difficile d'un orchestre roumain, car la qualité matérielle des instruments est déplorable), mais dans l'ensemble l'exécution fut excellente. On peut dire que le génie de Wagner n'est pas trop souvent mieux servi chez nous.*

Très sévère, M. Scherchen n'est pas moins un artiste sensible. Sa technique est allemande, mais son sens délicat de la musique est plutôt autrichien. Il ne manque ni d'émotion, ni de subtilité. Malgré sa carrure de géant, malgré la véhémence de ses attitudes impératives, il n'est pas insensible à la poésie et il sait l'exprimer avec une surprenante douceur.

Il nous l'avait déjà fait comprendre l'année passée en dirigeant à la Philharmonique une exquise sérénade de Mozart („la sérénade pour deux orchestres") et il nous l'a montré mardi soir encore une fois avec les variations de Brahms sur un thème de Haydn, œuvre dans laquelle il a su dégager le côté sentimental et couvrir discrètement le côté de mièvrerie.

Le concert prit fin avec la cinquième symphonie de Tchaïkovsky, qu'il convient, n'est-ce pas, d'entendre avec un petit sourire ironique et tout au plus conciliant. J'aurai le courage ou, si vous

voulez, le manque de goût d'avouer tout bas que j'entends d'habitude avec un sincère plaisir du Tchaïkovsky – le Concerto pour violon et orchestre *par exemple et même cette vieille cinquième symphonie, dont la richesse mélodique, si naïve, si facile, si regrettable parfois, n'a pourtant pas perdu toute sa fraîcheur. Et il n'est pas trop courant, d'entendre du Tchaïkovsky bien dirigé et bien joué.*

N. DAVIDESCU: *EVUL MEDIU*

Poezia d-lui Davidescu este un act de voinţă şi un exemplu de tenacitate. D-sa a luat hotărârea de a pune pe versuri istoria universală – şi această hotărâre o aduce la îndeplinire cu metodă, cu răbdare şi cu o lipsă de emoţie, ce asigură seriozitatea întregii lucrări.

În fiecare an, d. Davidescu ne prezintă în versuri un alt capitol de istorie: în 1934 a foat *Iudeea*, în 1935 *Helada*, în 1936 *Roma*. Acum, în 1937 ne oferă *Evul mediu*, pentru anul viitor pregăteşte *Renaşterea* iar mai departe vor urma, probabil, revoluţia, secolul al IX-lea şi războiul cel mare. Dacă socoteala acesta este justă, atunci în 1941 d. Davidescu va fi terminat de pus pe versuri întreaga programă analitică.

Spun acest lucru nu fără un anumit sentiment de admiraţie şi de respect: este respectul puţin jenat, pe care îl am de orice muncă migăloasă, cenuşie şi indiferentă. M-am gândit totdeauna cu simpatie la autorii de dicţionare. Munca lor are ceva şters şi

devotat. Lucrarea d-lui Davidescu face parte din acest fel de opere.

Sunt cărţi pe care mai mult le consulţi, decât le citeşti. Obiectivul lor este didactic, instructiv,aproape pedagogic. Nu sunt scrise cu patimă, nu sunt cetite cu cuprindere – dar tocmai de aceea sunt respectabile.

D. Davidescu nu este un poet al istoriei – adică o sensibilitate lirică bogată, care retrăieşte istoria. D-sa este mai degrabă un istoric care versifică. Poezia sa este o poezie de bibliotecă, scrisă pe baze de fişe. Se simte precis adunarea materialului, distribuirea lui, fixarea momentelor principale – totul petrecându-se în perfectă ordine, ca în elaborarea unui memoriu, a unui referat sau a unui act de expertiză. Cu aceeaşi disciplină de lucru, şi cu aceeaşi absenţă de emoţie, cred că s-ar putea scrie un lung poem despre evoluţia ştiinţelor fizico-chimice.

Lăsând deoparte utilitatea didactică a lucrării d-lui Davidescu trebuie să recunosc că ea nu e lipsită nici de o anumită semnificaţie literară.

O astfel de carte îl va ajuta pe cetitor să înţeleagă o dată mai mult, că poezia este un fenomen cu totul distinct de tehnica versului – şi că o mare virtuozitate în această materie nu poate nici să înlocuiască, nici să simuleze sensibiliatea.

De altfel, în cazul prezent, nu poate fi vorba de „simulare", căci incontestabil d. Davidescu este un scriitor prob, conştient de îngheţul organic al scrisului său, pe care îl acceptă aşa cum este şi pe care nu-l supune la nici un efort de căldură, de emoţie sau măcar de vervă. (În treacăt fie zis şi, acest îngheţ lucid, funest în poezie, constituie un element de preţ

în proza sa epică. Am mai spus-o şi altădată, d. Davidescu este um romancier nenorocos, dar excepţional de interesant).

Vechi meşteşugar al versului, autorul prezentului *Ev Mediu* are facilităţi formale nesfârşite. El poate scrie în toate ritmurile, în toate formele, pe toate lungimile de vers, cu toate jocurile de rimă, în toate manierele. Această varietate grafică sfârşeşte prin a deveni obositoare, ca orice joc exterior, pur formal.

Spun „obositoare" şi ar trebui să adaug „obosită". Într-adevăr sunt momente în care ai impresia că versul d-lui Davidescu cedează ritmului şi se lasă dus de el mai departe, mecanic. Expresia care în genere, sub condeiul acestui scriitor, este severă şi abstractă devine atunci descusută şi plată.

În asemenea clipe de oboseală sau de neatenţie, prozodia d-lui Davidescu cade vertiginos până la Bolintineanu.

El dospea în suflet însă cu'ndârjire
Ritualul magic pentru'ntinerire. (p. 24)

De opt zile, astfel, şi opt nopţi, Odin
Sufere de-al rănii desfăcute chin (p. 25)

Curtea era plină şi strălucitoare
De baroni în zale lucii ca un soare
Domnişori alături de domniţe-apoi
Străluceau de aur risipit de noi
Ducele'n mijlocul marelui său sfat
A luat pe tronu-i loc îngândurat.
Solul în picioare la un semn porneşte
Să-şi mărturisească crezul creştineşte. (p. 37)

Platitudinea rimei (îndârjire – întinerire, soare – strălucitoare, apoi – noi), cuvintele vădit de umplutură, pentru salvarea ritmului, tonul narativ umflat – totul ne-ar putea face să credem că este la mijloc o parodie, dacă nu am şti prea bine că d. Davidescu este un scriitor prea grav, pentru a-şi îngădui astfel de glume. Nu, nu este o parodie – este numai teribila dificultate artistică de a versifica la infinit pe „tema dată", dificultate ce s-a pus totdeauna autorilor de drame în versuri şi pe care ei au plătit-o cu inevitabile platitudini, chiar când numele lor era Victor Hugo sau Edmond Rostand.

La ce artificii nu e obligat să recurgă autorul, care are în faţa lui mari distanţe de străbătut cu versul?

Câte adjective inutile, dar salvatoare, câte epitete inexpressive, dar sonore, câte enumerări ieftine nu vin să umple cu silabele lor, punctele de suspensie pe care le bate între două idei ritmul versului ca un metronom neîndurător?

Amanţii ei, tineri, bătrâni, regi, vasali
Prelaţi, burghezi paşnici sau paji ... (p.8)

Trepiede, furci, cazane, vin ...
Candeli, cruci, potire, lumânări ...
Lăncii, spade, coifuri şi armuri (p. 77)

Livezi, podgorii, pajişti, fâneţe, vii ... (p. 98)

Dar dacă d. Davidescu nu a ezitat în faţa acestor procedee, însemnează că voinţa sa de a duce la bun sfârşit lucrarea pe care a întreprins-o, este mai tare decât orice criteriu artistic, şi că îndârjirea sa de istoric învinge exigenţele sale de poet.

ZAHARIA STANCU: *ALBE*

Întâmplarea face ca odată cu *Evul Mediu* al d-lui N. Davidescu să primesc poemele *Albe* ale d-lui Zaharia Stancu.

Distanţa dintre aceste două volume este exact distanţa dintre ceea ce este şi ceea ce nu este poezie. Hotar pe care îl defineşti greu, dar pe care nu-l treci niciodată fără emoţie.

D. Zaharia Stancu este un poet de orizont mic, dai incontestabil poet. Temele sale sunt familiare, cântecul său e modest, viziunea sa nu trece prea departe dincolo de propria sa inimă, dar totul în această mică lume intimă este sensibil, adevărat, totul este de o extremă simplitate, şi de simţire şi de expresie. D. Stancu face parte din familia lui Francis Jammes – poet spre care revenim mereu cu un sentiment de odihnă şi de melancolie. Lira sa este clară, delicată, cu un sunet de sfâşiere, dar şi cu o nuanţă de surâs împăcat. Nici mari bucurii furtunoase, nici deznădejdi fără răspuns, nu-i agită coardele. O tristeţe calmă, egală, merge departe până spre gândul morţii, primit şi el fără rezistenţă.

Tu, în cetatea gravă de vei primi o veste
Să nu-ţi mâhneşti obrazul, nici semn să-ţi pui la prag
Voi luneca din viaţă tăcut, ca-ntr-o poveste
Purtând sleit pe buze numele cel mai drag.
(p. 95)

Îm poezia noastră tânără, autorul acestor *Albe* este unul din foarte puţinii scriitori care au rămas la o parte de influienţele dominante: Arghezi, Barbu. Poezia

sa nu caută nici aspra savoare a vocabularului arghezian, nici ciudatele jocuri abstracte ale sintezei barbiste.

Şi mai curios mi se pare faptul că d. Zaharia Stancu s-a sustras unei influenţe care a făcut grozave ravagii printre tinerii noştri poeţi, influenţa lui Esenin.

Faptul e într-adevăr demn de a fi remarcat, căci Esenin a fost făcut cunoscut la noi tocmai prin traducerea d-lui Zaharia Stancu, traducere plină de vigoare şi vervă, plină de o forţă lirică, originară, care l-a impus definitiv pe poetul rus la noi în aşa măsură, încât poezia tânără a ultimilor ani s-a resimţit până la obsesie de prezenţa sa.

Ei bine, traducătorul lui Esenin a rămas în afara acestei influenţe, a învins această chemare, şi şi-a păstrat nealterat cântecul său propriu. Oarecari accente de poezie socială se află şi în versurile sale, dar aceste accente aici nu sunt dominante în economia întregului volum – şi aici nu au acea încruntare patetică, puţin retorică ce ne zguduia în poemele lui Esenin. Chiar când e răzbunător, chiar când e răzvrătit versul d-lui Zaharia Stancu este tot elegiac. De altfel, d-sa nu este un poet al revoltei, ci al dragostei, nu un poet al marilor mulţimi, ci un poet al versurilor de intimitate, pe care le cântă foarte simplu, cu o linişte de contemplativ şi cu mijloace graţioase de expresie.

Ce tânără ţi-e fruntea şi cât de tânăr chipul
Pe care-l dărui străzii şi casei tale seara
Ce proaspătă ţi-e coapsa şi şoldul ce-n nisipul
Balcicului îşi lasă pentru-un sezon povara
Ce fragedă ţi-e soarta şi cât de sprinteni anii
Pe care-i porţi şi nu îi dărui nimănui

Nici mării ce-şi păstrează avară bolovanii
Nici cerului ce-şi ţine, avar, albastru lui.

(p. 88)

Două catrene îi ajung poetului pentru ca să desemneze o figură, să indice un gest, să fixeze o lumină. Artă de miniaturist, artă de nuanţe, artă ce caută să răscumpere în graţia detaliilor, ceea ce nu poate cuprinde în lărgimea viziunii.

NOTĂ DESPRE GENEVA

Geneva e un oraş prin care istoria a trecut fără a fi lăsat urme. Cel mult monumente, dar urme nu.

Un oraş curat, rece şi inexpresiv. Albă cum este, cu străzile largi, cu bulevardele regulate, Geneva pare a fi propria sa machetă. Ai uneori impresia că o priveşti dincolo de o vitrină.

Că aici s-au dezbătut cândva mari drame istorice, trăite până la sânge, n-ai avea cum să afli, dacă n-ai şti din cărţi.

Geneva a trăit cândva o mare dezbatere religioasă, un moment spiritual dramatic şi a făcut din Reformă o problemă de conştiinţă, în care şi-a angajat întreaga viaţă. Din toată această tensiune sufletească, oraşul păstrează un foarte frumos monument al Reformei, ceea ce este o amintire de ordin municipal, nu o mărturie spirituală.

E un oraş calvinist bine înţeles – şi nu-i vom cere prin urmare nici vioiciunea plină de soare a unui oraş italian, nici graţia unui oraş francez. Dar am vrea

ca gravitatea protestantă a Genevei să nu semene aşa de bine cu indiferenţa, cu insensibilitatea...

Geneva nu-şi contrazice numai vechiul ei trecut istoric, ci şi amintirile mai recente.

Rămâne, cred, inexplicabil paradoxul care a făcut multă vreme din acest oraş placid o reşedinţă revoluţionară, un centru de insurecţie morală.

Geneva a fost – cel puţin înaintea războiului – patria tuturor răzvrătiţilor, a exilaţilor politici, a agitatorilor de vocaţie.

Nu e poate exagerat să se spună că jumătate din revoluţia rusească s-a făcut în cafenelele şi hotelurile geneveze.

Aici se tipăreau micile foi incendiare, care întreţineau spiritul insurect în Europa, de aici porneau cuvintele de ordine, aici se centralizau foile de observaţie.

Pe aceste cheiuri albe, şi-au plimbat neliniştea, aşteptarea, destinul câţiva oameni, care aveau să schimbe mai târziu faţa lumii: Lenin, Mussolini...

Mă gândesc la romanul lui Roger Martin du Gard – Été 1914 – care se petrece în mare parte la Geneva, mă gândesc la nefericitul Jacques Thibaud, la marile şi naivele lui nebunii, mă gândesc la atâţia eroi tragici (oameni reali şi personaje inventate), care păreau să găsească aici nu numai un refugiu, dar şi un câmp de luptă – şi nu înţeleg prin ce tainică lege de contraste, prin ce absurdă alegere, neliniştea lor morală, instinctul lor de revoltă, dezorientarea lor sfâşiată de atâtea întrebări, de atâtea erori, de atâtea iluzii au căutat o patrie în cea mai insensibilă cetate.

Geneva a adăpostit între zidurile ei incendii pe care nu le vedea, flăcări care n-o încălzeau. Dramelor morale ea le-a oferit un hotel, nu un mediu uman. Toţi disperaţii care au visat aici o nouă lume trăiau de fapt într-un fel de exteritorialitate morală. Gândirea lor, sensibilitatea lor n-a zguduit nici o secundă liniştea geneveză, această linişte solidă, sedimentară, de neclintit.

Întocmai cum locuitorii principatului Monaco au în mijlocul lor un cazino cu jocuri de noroc, în care ei nu intră niciodată, tot astfel genevezii au avut totdeauna în cetate drame la care n-au participat.

Geneva s-a mulţumit să încaseze caniota dramelor spirituale, pe care le-a adăpostit, fără să le înţeleagă.

Este oraşul în care n-am văzut niciodată ceea ce se numeşte o „scenă de stradă": o ceartă, un accident, un grup de trecători strânşi în jurul unui afiş – unul din acele mici incidente care sunt fără număr în orice oraş românesc, italian sau francez şi care îi dau mişcare, ritm, varietate.

Prea multă ordine? Nu. Prea puţină curiozitate. Oamenii sunt indiferenţi, nu întreabă, nu se emoţionează, nu se miră.

Mi-e greu să-mi imaginez un moment de emoţie colectivă la Geneva, o mare panică sau un mare entuziasm. Nu e nici un scepticism în această atmosferă temperată, ci doar o lipsă naturală de spontaneitate, un fel de îngreunare psihologică, o încetineală de simţire, o manieră modestă, atenuată, neutră de a trăi.

Geneva este în contrast cu istoria ei patetică (istorie care n-a lăsat nici o rană, nici o pată de sânge – deşi a curs cu atâta abundenţă), dar este în contrast şi cu peisajul său, cu geografia sa.

Lacul Leman e un peisaj generos, cald, plin de coloare. Are momente, de frumuseţe meridională şi te aştepţi ca ceva din lumina lui albastră, din graţia lui sentimentală să se refrângă şi în firea oamenilor ce locuiesc pe malurile lui, în acest golf cu lebede care se cheamă Geneva.

Totuşi, în ciuda cadrului – care are frumuseţea lui uşoară de carte poştală, frumuseţe odihnitoare, fără mari ambiţii, fără gravitate – oamenii sunt reci, fără comunicativitatea plină de gesturi a Sudului, fără tăcerea concentrată a Nordului.

Seara, când sub lună lacul pare că aşteaptă şi cheamă, când frumosul dig alb cu farul lui înalt, cu cei patru platani duce până în larg puţin mister în acest oraş fără mister, străzile sunt pustii, băncile goale cheiurile deşarte. Pe aici a trecut Calvin....

Geneva mă face să înţeleg ce se numeşte o frontieră. Când trec din Haute-Savoie spre cantonul Geneva, nu trec pur şi simplu peste o linie convenţională, dincolo şi dincoace de care stau vameşi cu uniforme diferite.

Hotarul este într-adevăr aici o realitate: adică o linie de rezistenţă.

Rămâne de explicat prin ce taină linia aceasta nevăzută, care desparte două sensibilităţi, s-a stabilit aici ca un fluviu, ca un hotar geografic, deşi nu e decât un hotar moral.

Savoia e catolică – şi e foarte catolică. Geneva, nu e nevoie să spun cât e de calvinistă. Cine va putea să explice de ce aceste două lumi morale şi-au întâlnit rezistenţele tocmai aici, oprindu-se reciproc, opunându-se reciproc, ridicând un baraj mai puternic decât orice baraj natural?

Peisajul e acelaşi, vegetaţia identică, cerul, lumina, casele – şi totuşi, când ai făcut un singur pas, ai părăsit un mediu moral şi ai intrat în mediul moral exact opus.

Frontiera se trece cu facilităţi extreme din punct de vedere administrativ. Nu se cere paşaport, nu se cere viză. Totuşi această uşurinţă accentuează parcă diferenţele, tocmai pentru că ele nu sunt formale şi decorative, ci nevăzute şi adânci.

De altfel frontierele Genevei sunt frontiere cantonale, nu elveţiene. Vreau să spun că oraşul acesta formează o lume dinstinctă, nu numai faţă de ţările străine cu care se învecinează, ci şi faţă de celelalte cantoane din regiune.

Trecerea din cantonul Vaud, de exemplu, în cantonul Geneva este insensibilă pentru un străin, dar un om de la Lausanne sau de la Leysin îţi va explica tot ce îl desparte de un genevez.

Se pare că este totuşi în Vaud mai multă supleţe, oarecare uşurinţă de spirit, oarecare reminiscenţe franceze probabil, de graţie, de humor. Geneva este un cerc închis, o lume închisă.

În genere întreaga atmosferă elveţiană şi cu deosebire cea geneveză îţi dau impresia de a fi impenetrabile. E un sentiment care începe de la frontieră, când din cauza monedei, îţi dai seama că lucrurile au un alt curs.

Îmi place dublul înţeles al expresiei „a avea curs", căci într-adevăr, străinul care trece prin Geneva va afla că nu numai banii lui nu au curs aici, dar nici mentalitatea lui obişnuită, nici judecăţile lui curente, nici valorile lui de fiecare zi, fie ele valori monetare sau valori intelectuale.

La frontiera elveţiană, biata ta monedă suferă o bruscă şi puternică depreciere – (şi pentru că diferenţa de valută este mare şi pentru că nivelul preţurilor este zdrobitor) – dar această depreciere nu o simţi numai în banii tăi, ci mult mai departe, în tot ceea ce îţi este propriu şi cunoscut.

Mi se pare că în acelaşi moment se depreciază ideile cu care vii, problemele la care cugeţi, obsesiile care te urmăresc.

Geneva este o insulă, în care întrebările unui european din 1937 (război? pace? revoluţie naţională? revoluţie socială? Occident? Orient?) devin abstracte, seci, fără viaţă şi, în orice caz, fără dramă.

Toate lucrurile se văd şi se înţeleg aici pe altă scară de valori – iar scara geneveză reduce considerabil conştiinţa noastră, limbajul nostru, ideile, aşteptările, disperările. Poate că această depreciere de ordin moral şi ideologic este mai puţin directă, mai puţin vizibilă – dar violenta depreciere monetară pe care călătorul o suferă la frontieră îl previne, mai sigur decât orice, că a trecut de la un nivel de viaţă, la cu totul alt nivel de viaţă.

Foarte multă lume confundă Societatea Naţiunilor cu Geneva. Stilul gazetelor a impus de mult această identitate de termeni. „Ce gândeşte

Geneva" sau „ce se întâmplă la Geneva" însemnează pentru cititor „ce gândeşte Societatea Naţiunilor" sau „ce se întâmplă la Societatea Naţiunilor".

Cred că e la mijloc o eroare. Dacă nu m-aş teme de formulele ieftin paradoxale, aş spune că Societatea Naţiunilor nu este la Geneva.

În orice caz, pot spune – de astă dată fără paradox – că Geneva n-a încorporat Societatea Naţiunilor, n-a asimilat-o, nu şi-a însuşit-o.

Nu vorbesc despre o asimilare de ordin spiritual. Probe în această materie sunt greu de găsit.

Dar am privit Geneva, de sus, de pe muntele Saléve, şi am observat de acolo cât de izolat este palatul S. D. N. în acest oraş. Silueta lui se detaşează vizibil – de restul cetăţii.

În orice oraş viu, o mare clădire, o mare instituţie creează un cartier. Uneori nici nu e nevoie de atât. Ajunge o staţie de tramvai, pentru ca imediat de jur împrejur să răsară un chioşc de ziare, o băcănie, un mic cinematograf, un magazin „universal", un restaurant, câţiva vânzători ambulanţi – adică tot ceea ce cu un singur cuvânt formează: un cartier.

Societatea Naţiunilor şi-a ridicat palatul ei (admirabilul ei palat, despre care va trebui să vorbim într-o zi) în cartierul Ariana unde dispunea de spaţiu, de perspectivă şi de peisaj. Nu e o simplă clădire, e o întreagă lume, e o imensă uzină. Sute de oameni vin zilnic acolo să lucreze, să citească la bibliotecă sau, pur şi simplu, să se uite.

O circulaţie zilnică atât de intensă într-un punct de oraş ar fi trebuit să provoace o abundenţă de viaţă în stare să anime un oraş întreg, nu numai un mic cartier.

Totuşi cartierul Ariana a rămas ca şi înainte, izolat, puţin somnolent, nepăsător la mişcarea de curiozitate, de muncă, de acţiune care-l străbate.

N-am văzut în jurul palatului nici o clădire nouă. Viaţa nu se deplasează la Geneva.

Clădirea S. D. N. pare un vapor ancorat într-un port. Într-o zi ar putea să ridice ancora şi să plece. Nimic nu s-ar schimba în urma lui, după cum nimic nu s-a schimbat la venirea lui.

De altfel, viaţa din interiorul palatului este o viaţă de transatlantic. Totul se găseşte pe bord: restaurant, bar, cinematograf, bibliotecă, bancă, poştă. O dată intrat înăuntru, Geneva e departe şi, de altfel, inaccesibilă, ca un ţărm.

O priveşti pe fereastră şi, dacă se întâmplă să fie soare, ai impresia de a te afla în faţa unui frumos oraş de porţelan.

Şi totuşi e posibil să mă înşel. Un oraş nu se judecă de la fereastră.

M-am întrebat adesea, trecând noaptea prin străzile deşerte ale Genevei, pe lângă acele mari clădiri cu sute de ferestre stinse, m-am întrebat dacă, dincolo de această lipsă de expresie geneveză, nu este o viaţă care se ascunde, un mister care se refuză.

Totuşi, undeva sângele şi drama Reformei trebuie să fie încă prezente, – dar unde?

POUR UN LYCÉE ROUMAIN DE L'ÉTRANGER

Nous avons en Grèce, dans la petite ville de Grévéna, un lycée roumain – le seul que nous ayons

dans ce pays, sinon le seul que nous ayons à l'étranger et qui mène une existence héroïque parmi d'innombrables difficultés.

Un groupe de professeurs dévoués s'efforcent de maintenir là-bas un centre de vie roumaine et de rendre aux enfants des paysans et des bergers roumains de la Macedoine la conscience de ce petit miracle qui est leur langue encore vivante, dans une région si éloignée.

Il est émouvant de savoir quel amour et quel dévouement animent la vie de cette école dont les professeurs et les élèves constituent une sorte de famille. La vie n'est pas facile ni pour les uns, ni pour les autres, car, si on est professeur, on ne quitte pas d'un cœur léger Bucarest pour aller vivre dans une très petite ville de province grecque et, si on est élève, on ne travaille pas sans un peu d'amertume, pour obtenir après huit années d'études un diplôme privé de toute valeur pratique, puisque les diplômes du lycée de Grévéna ne sont pas reconnus en Grèce.

Et pourtant, professeurs et élèves acceptent, les uns leur solitude et leur dépaysement, les autres l'inutilité pratique de leur travail, et ils sont heureux de pouvoir garder et cultiver l'image de la patrie éloignée, la tradition de la langue, la conscience d'une histoire commune. Ce qui rend à cette école et au travail qu'on y fait toute sa beauté morale c'est sa pauvreté héroïque.

J'ai lu par hasard récemment une lettre envoyée par un professeur de Grévéna à un de ses amis. Il lui demande des livres roumains pour ses élèves. La bibliothèque du lycée est trop modeste pour

offrir aux jeunes lecteurs tous les livres qu'ils voudraient connaître et ces livres sont trop chers pour les acheter,

Les éditeurs de Bucarest, qui ont un „service de presse" si chargé, et parfois si inutile, ne pourraient-ils, ne voudraient-ils envoyer aux chers enfants de Grévéna un exemplaire, rien qu'un exemplaire, des œuvres qu'ils font paraître?

„Nous sommes pauvres, écrivait le professeur dont je vous ai parlé plus haut. Nous sommes trop pauvres, mais nous avons l'immense désir d'enrichir notre âme. Nous sommes pauvres et nous ne pouvons connaître notre pays en le parcourant, mais nous nous contentons de le connaître par les livres. Nous nous contentons de connaître les créations de l'intelligence et de la sensibilité roumaine. C'est pour cela que nous faisons un appel chaleureux à tous les hommes qui peuvent abreuver notre soif.

Notre reconnaissance, car je parle au nom des enfants que nous éduquons, notre reconnaissance est la seule manière dont nous pouvons payer."

L'OPÉRA ROUMAIN: OTELLO *DE VERDI. LES CONCERTS ENESCO*

Avec le Requiem *(exécuté chez nous l'année passée en première audition par la Philharmonique),* Otello, *dont la première eut lieu vendredi dernier à l'Opéra Roumain, est la seule œuvre de Verdi qui*

contredit l'image habituelle de ce maître et donne au génie facile de sa musique un aspect surprenant.

Quel courage et quelle force dans ce vieillard qui, à la fin d'une longue vie laborieuse, se met brusquement, à soixante-quatorze ans, de chercher une nouvelle voie, d'entreprendre de nouvelles expériences, de rompre en quelque sorte avec son passé, ce passé glorieux qui ne lui avait refusé aucun succès, et de s'engager dans une expérience incertaine, pleine de risques. Combien devait-il être jeune ce vieillard pour accoster volontairement une telle aventure, car, certes, c'en était une.

Il aurait eu le droit d'ignorer Wagner, de refuser la leçon encore confuse, encore déroutante du maître de Bayreuth, il aurait eu le droit de regarder avec un sourire ironique cet orage wagnérien qui secouait les traditions les plus commodes, les plus calmes de la musique et surtout du drame musical.

Otello *c'est un signe d'inquiétude. L'auteur de* Rigoletto *n'a plus de confiance dans son œuvre, dans son ancien style, dans ses anciens procédés. Il veut et il cherche un renouvellement total de son langage musical, une réforme profonde de la structure même de l'opéra. Il se tourne vers l'orchestre et il lui exige d'accomplir une fonction bien plus complexe que celle de jadis. Il franchit la rampe et il essaie d'établir une sorte de fusion intime entre la scène et l'orchestre, entre les solistes, les chœurs et les instruments. Il ne se laisse plus dominer par le côté vocal de l'opéra: il découvre en quelque sorte les lois de la perspective sonore.*

Et pourtant, il ne perd rien de cette abondance mélodique qui lui appartient. La source de son inspiration facile, généreuse, directe ne tarit pas au contact de cette nouvelle technique. Elle devient peut-être, cette inspiration, un peu moins bavarde, un peu moins prolixe, mais elle garde ses qualités dramatiques, sa force d'émouvoir, sa facilité sentimentale.

On reconnaît toujours Verdi dans les pages les plus détachées de l'ancienne manière. Une vague wagnérienne emporte souvent l'orchestre et les solistes, mais la voix chantante de Verdi y est toujours. Et pourtant, combien nous sommes loin de Rigoletto *ou de* La traviata...

L'Opéra Roumain avait le devoir de présenter à son public ce visage moins connu de Verdi. Otello *n'a pas eu dans le passé la faveur du grand public, mais, depuis quelque temps, grâce à Toscanini et grâce aux spectacles de Salzbourg, on commence de rendre justice à cette belle œuvre qui a eu moins de chance que les autres, mais qui a une signification artistique bien supérieure.*

Le spectacle, tel qu'il est réalisé sur la scène de l'Opéra Roumain, n'a pas tout l'éclat désirable, mais il témoigne d'un travail qu'on ne peut contester. Tout le monde – chanteurs, orchestre, metteur en scène, dirigeur – fait de son mieux dans ce spectacle un peu terne, mais honnête comme effort.

M. Apostolesco se trouve depuis quelque temps dans ses meilleures dispositions vocales. Il nous l'avait déjà prouvé, il y a deux semaines, dans le troisième acte de Siegfried, *dirigé par Georges Enesco à la Philharmonique, il nous le prouva de nouveau, l'autre*

*vendredi, dans le difficile rôle d'*Otello, *qui nous semble pourtant dépasser les ressources de sa voix.*

Les autres interprètes, Mmes Dora Massini et Tana Nanesco, M. Jean Atanasiu réussirent de faire un ensemble méritoire, sous la baguette, pas trop nuancée, de M. Egizio Massini.

*

Il y avait du Bach dans le programme du dernier récital Enesco et cela veut tout dire. Abandonné à sa solitude, sans l'appui du piano, sans la réplique de l'accompagnateur, le violon du maître trouve une grandeur qui donne au silence même je ne sais quelle profonde réalité.

La Partita en mi majeur pour violon seul, *jouée samedi soir, est une de ces œuvres qui nous font retrouver le sentiment grave de la musique. Le* Concerto en mi mineur *de Nardini, qui la précéda, et le* Poème *de Chausson, qui la suivit, furent pour cette partita de Bach un cadre admirable.*

*

Entendre la neuvième symphonie de Beethoven dirigée par Georges Enesco c'est un événement qui ne perd jamais de son importance. Pourtant, j'avoue que l'intérêt principal du concert symphonique, donné dimanche matin, était suscité surtout par la première partie du programme, notamment par la symphonie de M. Jora.

Le lecteur se rappelle peut-être la sympathie dont nous avons toujours suivi l'activité de ce musicien qui dans ses multiples qualités de compositeur, de dirigeur et de critique est une des

plus généreuses et des plus nobles personnalités de notre monde musical.

Esprit moderne intimement lié au mouvement de la musique nouvelle, ayant une sympathie naturelle pour toutes les expériences de jeunesse et de courage, mais doué en même temps d'un sens inné de la forme et de la clarté, M. Jora nous a toujours intéressés par son art qui sait faire la liaison entre le langage musical abstrait et la sensibilité.

La symphonie jouée dimanche en première audition n'a rien de schématique, aucune sécheresse et pourtant l'écriture du compositeur est visiblement préoccupée de certains problèmes d'expression abstraits qu'il réussit de résoudre de la manière la plus heureuse.

Une atmosphère générale d'équilibre et de délicatesse se dégage de cette œuvre, dont nous attendons une nouvelle audition afin de pouvoir préciser nos premières impressions.

DAN PETRAŞINCU: *MONSTRUL*

Monstrul este una din acele cărţi pe care criticul literar le citeşte cu resemnare şi pe care nu le duce până la capăt, decât cu sentimentul de a presta un serviciu. E o lectură de corvoadă: 442 de pagini, fără o sclipire, fără un accent.

La al treilea său volum, d. Dan Petraşincu ne obligă să-i spunem mai răspicat decât altă dată, dezolarea noastră de a-l vedea angajându-se cu atâta

energie într-o literatură falsă, pretenţioasă şi mediocră. D-sa e un autor decis şi harnic. La o vârstă la care colegii săi de generaţie se mai ocupă cu exerciţii preliminare de nuvelă şi eseu, d. Petraşincu atacă făţiş, cu nu ştiu ce îndârjire, pe care o simţi de nezdruncinat, încercări mari de roman. Este un semn de seriozitate.

Dar tocmai de aceea mi se pare că acest tânăr autor ar trebui să-şi pună (şi nu e prea devreme!) întrebări severe asupra resurselor sale literare şi să înveţe a privi clar tot ce n-a reuşit să facă până astăzi.Puterea d-sale de muncă poate deveni o calitate reală, numai dacă va fi orientată. Fără proprie supraveghere, d. Petraşincu riscă să rămână un harnic producător de cărţi, dar nu un scriitor şi mai ales nu un artist.

O carte ca *Sângele* se putea ierta, invocându-se scuza tinereţii. Primim şi pentru *Monstrul* aceeaşi scuză, dar o primim mai greu. D. Petraşincu nu poate uza la nesfârşit de circumstanţe atenuante, iar a fi tânăr nu dispensează pe nimeni, în mod principial, de a avea talent.

Ar fi exagerat să încercăm un examen critic amănunţit al acestei cărţi. E un roman inform, cenuşiu, cu lungi episoade dezarticulate, cu eroi inutili, cu întâmplări lipsite de sens, totul pierzându-se fără relief într-o năclăială aşa-zis psihologică, din care nimic nu e de salvat, nici o emoţie, nici o figură, nici un cuvânt.

Eroii d-lui Petraşincu nu există, nu sunt realizaţi, nu se desprind cu proprie putere de viaţă din paginile acestei cărţi plină de nume (Emil, Lola,

Walli, Niculae, Lie, Theo, Pauliţa ...) dar, în care nici un personaj nu izbuteşte să capete destulă consistenţă individuală, pentru a ne convinge că trăieşte. Simple umbre, purtând arbitrar nume distincte, personajele romanului se agită şi discută, fără ca ca nici unul din actele sau vorbele lor să le poată scoate efectiv din nefiinţă şi să le dea un moment măcar de vigoare expresivă.

Copiii şi adolescenţii nu au noroc în literatura noastră. Când nu sunt „drăgălaşi" sunt „monstruoşi". D. Petraşincu face din eroul său principal, întâi un copil precoce până la stupiditate (pagini întregi de „analiză" cu totul deplasată şi artificială, atâta timp cât e vorba de un copil, fie el şi excepţional) ... iar mai târziu un adolescent declamator şi ameţit de întrebări metafizice. Nu, acest Emil Diaconu nu e un „monstru" – este numai un personaj neinteresant. Ceea ce face nu depăşeşte întru nimic micile secrete odioase ale oricărei copilării, iar ceea ce spune este literalmente şi fără excepţie, stupid. „Simt că adolescenţa este epoca cea mai superioară (sic!) a vieţii", declară tânărul erou, iar autorul desigur nu-l dezavuează, căci toată această carte ne vorbeşte cu gravitate despre dramele adolescenţei. Şi totuşi ce derizoriu, ce primar, ce pueril e tot ce se petrece cu aceşti băieţi şi cu aceste fete!

Cine a cetit vreodată un mare roman al adolescenţei (*Les Faux monnayeurs*, primele volume din *Les Thibault*) va fi jignit de această carte scrisă fără pudoare, fără delicateţă, şi mai ales fără poezie.

Micul infern al copilăriei şi al adolescenţei, unde zac atâtea visuri atroce, atâtea infamii

inconştiente, într-un amestec de cinism şi de inocenţă, devine intolerabil, dacă-l rupem din cercul lui fantastic. E o regiune în care ar trebui interzis în mod absolut accesul scriitorului care nu este, înainte de orice, poet. Iar poet, d. Petraşincu nu este. Scrisul său are o lipsă de sensibilitate care îl face incapabil să exprime o senzaţie fizică sau un gest senzual fără a cădea în imposibile trivialităţi.

Nu vom interzice unui scriitor a ne vorbi despre dramele obscur senzuale ce se dezbat între mamă şi copilul ei, dar pentru aceasta e nevoie de flacăra poeziei, singura care, ducând totul până la incandescenţă, face totul posibil.

D. Petraşincu are o înclinare naturală spre grandilocvenţă: temele sale literare sunt tenebroase, morbide, violent dramatice. La aceasta se adaugă un vocabular retoric, excesiv, plin de termeni vagi, superlativi, fără nuanţe. „Poate că nu sunt decât o proiecţiune în neant a necesităţii ei de a mă avea" (p. 198) ... „în mine nu e decât neantul". „adevărul meu este neantul" (p. 206). „Viaţa se intensifică în mine până la ireal" (p. 243). „Eul meu se dilată imens" (p. 257). „Un cosmos de întuneric , dens, crispat, inepuizabil, pânditor, tăcea în fundul existenţei lui" (p. 354)

Am mai încercat şi altădată (vorbind despre volumul de nuvele *Omul gol*, volum nu lipsit totuşi de anumite calităţi, pe care nu le mai regăsesc însă în romanul de faţă), am încercat să-l conving pe acest tânăr scriitor nu numai de prostul gust al unui astfel de stil umflat, dar mai ales de ineficacitatea lui. D. Petraşincu ar trebui să-şi interzică fără iertare

cuvintele din familia „neant – nefiinţă – cosmos" cuvinte ce-l amăgesc prin prestigiul lor exterior şi îl dispensează de a căuta expresia simplă, justă şi adevărată.D-sa nu trebuie să se lase înşelat de ieftina profunzime psihologică ce se simulează cu asemenea procedee.

Este literatura de speţa cea mai regretabilă, literatura care trivializează problemele mari, sentimentele complexe, tragediile superioare, punând peste tot majuscule şi semne de exclamare.

Cetitor al lui Dostoievski, din care îşi face un model ideal – şi această ambiţie este simpatică – d. Petraşincu poate să înveţe din *Posedaţii*, din *Idiotul* şi din *Fraţii Karamazov* că a fi adânc nu însemnează a fi obscur şi nici prolix. Lecţia pe care în primul rând i-o poate servi romancierul rus este o lecţie de claritate, de ordine, de compoziţie riguroasă, de atitudine degajată, aproape ironică faţă de erori: cu un cuvânt o lecţie de stil şi de măsură.

D. Petraşincu nu va putea învăţa aceste lucruri din literatura franceză, pe care mă tem că o suspectează de scepticism, dar le va putea învăţa cu folos de la Dostoievski, un Dostoievski foarte iubit, dar foarte rău înţeles.

UN MONUMENT DE CARAGIALE À BUCAREST

M. Ion Brezeanu, le grand artiste du Théâtre National, vient de prendre l'émouvante initiative de l'érection d'un monument public dédié à la mémoire

de Caragiale. Nul autre que M. Brezeanu ne serait plus indiqué de faire un tel appel et de gagner la sympathie du public pour sa réalisation.

Créateur des plus pittoresques personnages du théâtre de Caragiale, cet artiste représente la tradition vivante de ce qu'il y a de plus valable, de plus spécifique dans le répertoire permanent de la scène roumaine. Il n'est pas seulement l'interprète des pièces de Caragiale, il en est l'ami, le témoin, le collaborateur. Il a fixé pour toujours, dans notre mémoire, dans notre conscience, quelques types, quelques héros, qu'il nous sera impossible d'imaginer désormais sans son masque, sans ses gestes, sans sa voix.

Aussi, la décision de cet admirable vieillard, de consacrer toutes ses forces à ce qui lui paraît être un rêve, n'est qu'une dernière preuve de fidélité. Il le dit lui-même, avec une touchante simplicité:

„Je me permets, avec le poids de mes 75 ans, de vous avouer que le monument de Caragiale à Bucarest signifie pour moi le dernier et le plus grand rêve de ma vie."

En ce qui nous concerne, nous ne sommes pas en général des partisans enthousiastes des monuments. Il est bien rare qu'un monument soit beau et en matière d'immortalité il faut préférer celle qui a sa place dans le cœur et dans la conscience des hommes. Pourtant, l'initiative de M. Brezeanu doit être appuyée par tous ceux qui aiment Caragiale et qui admirent son œuvre. Le monument n'aura pas la signification d'un geste officiel. Il affirmera, par sa présence dans la ville de Bucarest, non pas un souvenir mélancolique, mais une réalité vivante.

On parle assez souvent de l'inactualité de Caragiale et on a tort. On a doublement tort. D'abord parce que la société roumaine n'a pas encore perdu, hélas!, les caractères que ce grand auteur avait observés et dénoncés dans son œuvre; et ensuite, parce qu'il n'y a en matière d'art qu'une seule manière d'être actuel: le talent.

Peut-on douter du talent, peut-on douter du génie de Caragiale? On a essayé de le faire, mais nous avons l'impression que plutôt par goût du paradoxe que par conviction réelle.

Il y a deux ans, un écrivain très intéressant par ses aperçus critiques, M. Davidesco, s'est efforcé de nous convaincre que l'œuvre de Caragiale manquait d'esprit national et que l'auteur de la Lettre perdue *(*Scrisoarea pierdută*) n'était même pas roumain. Cette année encore, M. Victor Eftimiu s'est donné la peine de nous démontrer que le même Caragiale ne connaissait presque rien à son métier et ne savait même pas construire une pièce.*

Ce sont des plaisanteries critiques qui ne nuisent pas à la véritable image du grand auteur, mais n'avons-nous pas le devoir de répondre à ces plaisanteries, si inoffensives qu'elles soient, par un geste de piété et d'amour?

CASALS. ENESCO. GEORGESCO

Ce ne fut peut-être qu'un simple hasard qui fit possible la rencontre de Pablo Casals et de Georges

Enesco sur la même scène, dans un concert commun, mais ce hasard ne manqua point de signification et cette rencontre ne fut nullement accidentelle.

Il y a entre l'art du maître espagnol et l'art du maître roumain une profonde liaison intime. Définir le jeu de Casals, c'est définir en même temps celui d'Enesco, car tous les deux ont la même conception de la musique. Ils ne sont pas de virtuoses. Leur grandeur c'est la simplicité. Ils ne nous étonnent pas, ils ne nous éblouissent pas. Nous acceptons leur message avec le sentiment d'accepter la vérité.

Il y a de grands instrumentistes, dont la force est de nous „épater" par leurs exploits d'ordre technique, par le côté „acrobatique" de leur science, par le côté théâtral de leur virtuosité. Je le dis sans aucune nuance de dédain, car un grand virtuose est un phénomène assez rare et il mérite l'admiration du public. Il ne faut pourtant pas confondre musique et virtuosité, comme il ne faut non plus confondre poésie et versification. Avoir une exceptionnelle facilité de faire des vers ne veut pas dire être poète. Connaître les secrets d'un instrument et triompher de toutes ses difficultés ne veut pas dire être musicien. Si je ne craignais pas le paradoxe, je dirais volontiers que la musique commence là où la virtuosité finit. Un grand musicien dépasse tout problème d'ordre technique, car il le résout simplement, sans en faire un objet de préoccupation, sans lui accorder une valeur en soi. La suprême possession d'une technique c'est peut-être de la rendre invisible.

Pablo Casals domine son instrument avec cette aisance qui fait la modestie d'un grand

seigneur. Il nous donne l'impression de se soumettre à son instrument, de lui obéir, de s'effacer devant lui. Rien d'agressif, rien de „triomphant" dans sa présence. Regardez-le quand il joue: ne dirait-on pas que tout ce que fait ce grand artiste c'est d'écouter la voix de son violoncelle et de nous la transmettre comme un simple messager qui porte un message?

Qu'elle est douce et profonde cette voix! Elle a je ne sais quelle ampleur, je ne sais quelle intensité qui donne à chaque son une sorte d'existence matérielle, une sorte de réalité physique, et pourtant elle est en même temps si pure, si dénuée de toute lourdeur terrestre, qu'elle paraît être l'esprit même. Je déteste les grands mots à majuscule, mais cette fois je ne trouve aucun autre qui puisse exprimer l'essence de cet art.

Un souffle de grandeur spirituelle, un souffle de noblesse rendaient au concert de jeudi soir une signification unique. D'ailleurs, tout le monde l'avait compris – public et orchestre. Rarement une salle de concert eut cet air de fête, rarement un public fut si attentif, si sensible, rarement l'orchestre fut si soumis, si compréhensif.

M. Georges Georgesco imposa du premier moment une sorte d'attention religieuse qui se transmit de la scène à la salle et dont le silence ému fut en quelque sorte la réponse des auditeurs à l'appel du violoncelle et du violon. L'orchestre de la Philharmonique, maîtrisé avec une exceptionnelle autorité par son chef, accompagna discrètement, avec modestie, mais aussi avec une surprenante émotion, les deux solistes.

Dans le Concerto pour violoncelle et orchestre *de Schumann, M. Georgesco nous donna même l'impression de sacrifier volontairement la partie de l'orchestre, de la réduire, de lui imposer une sorte de sourdine, afin que le violoncelle de Casals puisse dominer seul et vaincre seul. L'orchestre paraissait plutôt écouter le soliste que l'accompagner.*

Quant au concert de Brahms pour violon et violoncelle, il nous permit de mieux comprendre l'identité de style, la parenté spirituelle, la solidarité artistique de Georges Enesco et de Casals. Il y a dans ce concerto certaines pages assez faciles, d'un sentimentalisme un peu trop direct, pour ne pas dire trop mièvre. Ce sont de telles pages qui nous font comprendre ceux qui refusent la musique de Brahms, en lui reprochant le manque de concision, le manque de virilité. Mais le couple Casals-Enesco est capable de tout ennoblir et tout transformer. Tendre sans faiblesse, grave sans raideur, puissant sans violence, subtil sans aucun sentimentalisme, leur jeu a la chaleur du cœur et la limpidité de l'intelligence.

Nous n'oublierons jamais le concert du 9 décembre 1937. Il restera parmi nos plus chers souvenirs de musique.

*

Georges Enesco nous quitte. La longue série de ses concerts est finie.

Nous le laissons partir avec un sentiment d'orgueil, car nous savons fort bien que les victoires d'art l'attendent à l'étranger et nous savons aussi que ses victoires sont un peu les nôtres, mais nous ne pouvons accepter cette séparation sans regret.

Son violon, qui nous fut pendant vingt soirées de concert un ami si cher, un guide si sûr, nous l'évoquerons toujours avec émotion et son souvenir nous consolera de toutes les déceptions musicales qu'il faudra désormais subir. Et puis, nous savons qu'au mois d'octobre 1938 nous l'aurons de nouveau parmi nous! C'est avec ce double sentiment de fierté et de mélancolie que nous entendîmes ses derniers concerts.

C. BANU. *GRĂDINA LUI GLAUCON SAU MANUALUL BUNULUI POLITICIAN*

Cartea d-lui C. Banu e o culegere de maxime şi reflecţii. Lectura ei mi-a redat gustul de a revedea câteva cărţi din aceeaşi familie şi într-adevăr după ce am terminat de citit *Grădina lui Glaucon*, am revăzut cu plăcere cărţile d-lui H. St. Streiman (*Revizuiri, între da şi nu, Mi se pare că...*) şi cartea d-lui Victor Eftimiu (*Vorbe, vorbe, vorbe...*), ba chiar, pentru că nimic nu e mai antrenant decât o asemenea călătorie prin bibliotecă, am terminat *Maximele* lui La Rochefoucauld.

Din acest scurt voiaj, se desprind mai puţin impresii distincte asupra fiecăruia dintre autorii răsfoiţi, şi mai mult o impresie generată asupra genului însuşi.

Este în genul acesta literar o anumită facilitate formală care decurge din ceea ce, la primă vedere ar părea că este mai dificil de obţinut, conciziunea. Ca

tehnică, mi se pare ca maxima. Totul este să-i surprinzi mecanismul restul merge de la sine, prin repetiţie, prin îndemânare verbală.

S-ar părea că e paradoxal, dar orice formă fixă de expresie, deşi reprezintă o anumită constrângere, sfârşeşte prin a deveni comodă, pentru că duce la un anumit grad de automatism. Sonetele se scriu în serie, epigramele la fel.

Ceea ce la început este o formă rigidă devine mai târziu un tipar. Acolo unde nouă ni se pare că este o dificultate, autorul găseşte un sprijin. În orice caz, o problemă de stil rezolvată, învinge implicit o serie întreagă de rezistenţe viitoare. Avem, de obicei, foarte mult respect pentru formele complicate de poezie, pentru rondel, de exemplu, în care vedem un lucru migălos, o tehnică severă. Ei bine, mă întreb dacă acest prestigiu al formelor fixe (pe care şi sonetul îl mai păstrează în bună parte) nu este uzurpat. Mă întreb dacă jocul rimei, oricât ar fi de complicat, nu reprezintă mai mult un principiu de expresie automată, decât un obstacol.

Şi în stilul maximei, există un anumit mecanism de expresie care seamănă oarecum cu mecanismul rimei, în conciziunea de proverb spre care tinde autorul de maxime, se pot distinge anumite procedee uniforme. Sunt procedee de şaradă, procedee de calambur, anumită surpriză obţinută prin contrastul violent dintre două cuvinte sau două noţiuni. Nu e, de exemplu, deloc greu să observi tipul general al unei maxime de La Rochefoucauld.

Le bon goût vient plus du jugement que l'esprit.

Les femmes peuvent moins surmonter leur coquetterie que leur passion.

Le caprice de notre humeur est encore plus bizarre que celui de la fortune.

Am luat cu totul la întâmplare trei mxime, şi ele – după cum se vede – se reduc la aceeaşi formulă *le nom* (*jugement-ésprit, coquetterie-passion, humeur-fortune*), aceeaşi expresie antitetică a doi termeni diferiţi.

Un studiu mai amănunţit al maximelor, un studiu aproape sintactic al stilului lor, ne-ar duce, cred, la fixarea unui număr foarte limitat de tipuri şi clişee. În felul acesta am lămuri definitiv ceea ce se numeşte facilitatea formală a acestui gen literar.

Cartea d-lui Banu oferă variate exemple pentru o „morfologie" a maximei. Cugetările sale au un resort epigramatic care îl face să recurgă la contraste, antiteze, jocuri de cuvinte, calambururi. Iată bunăoară, trei exemple, care definesc, prin simplă alăturare, un procedeu.

„Adevăraţi prieteni e greu să ai în viaţa de partid. Te mângâi poate cu gândul că ai cel puţin amici politici? De fapt nu ai decât complici". (p. 10)

„Aşa-zisele «atitudini morale» nu sunt întotdeauna «altitudini morale»". (p. 13)

„Ceea ce se numeşte «destindere», de cele mai multe ori nu e decât întinderea complicităţii între guvern şi opoziţie". (p. 65).

Remarcaţi că fiecare din aceste reflecţii se sprijină pe un calambur: amici – complici, atitudini – altitudini, destindere – întindere.

Alt procedeu este de a substitui într-un proverb sau într-o formulă curentă, unul din termeni, aşa încât

să se obţină un efect de surpriză. De exemplu „Ca şi astrele, lichelele sunt de toate mărimile".. (p. 11) sau „Nu numai poetul se naşte.Şi licheaua" (p. 17).

Dacă studiezi mai de aproape tehnica maximei, ajungi să o consideri mai mult ca un joc de agilitate verbal, decât ca un mod de gândire sau de observaţie. Momentele ei mecanice sunt atât de numeroase, încât, dacă te laşi furat de acest punct de vedere – care, recunoaşteţi, e seducător, începi să te pierzi în lectură ca într-un joc de cuvinte încrucişate.

Nu voi face această eroare şi, în orice caz, nu voi insista. *Grădina lui Glaucon* e o carte care merită să fie citită şi pentru altceva decât pentru exerciţii de sintaxă şi stil. E cartea unui moralist, a unui psiholog, a unui om de gust, cartea unui observator pertinent, care îşi acoperă cu un zâmbet sceptic multe dezamăgiri. E o carte umană, scrisă despre regiunea cea mai ridiculă a vieţii sociale: despre politică.

D. Banu nu este un revoltat. Nici nu se indignează, nici nu pedepseşte. De altfel, oamenii care se indignează şi se revoltă nu scriu maxime. Indignarea are nevoie de elocvenţă, adică tocmai ceea ce genul literar al maximei refuză. Atitudinea d-lui Banu în faţa vieţii şi mai ales în faţa politicii este degajată, ironică, uneori incisivă dar niciodată violentă. Un fel de cinism voluntar încearcă să oprească la timp înclinarea spre dezgust. E pudoarea omului sensibil, care se jeneză să facă figură de naiv, într-o lume imundă.

„Orice conştiinţă se poate cumpăra, numai să ştii cu ce, cu cât şi cum" spune autorul (p. 16), cu acel

înduioşetor cinism excesiv, care-l trădează pe sentimental.

O largă îngăduinţă dispreţuitoare este gata să accepte totul, chiar dacă nu absolvă nimic. Până şi nuanţa de dispreţ este mai mult spirituală decât dezolată. *Gândirea lui Glaucon* e o carte tristă, dar nu răzbunătoare. Satisfacţiile morale pe care şi le oferă autorul sunt mai mult de ordin estetic decât justiţiar. Acolo unde spiritual nostru moralist ar cere o condamnare, autorul acordă cel mult o privire oblică, peste umăr...

D. Banu e un observator, dar nu un polemist. Îl interesează semnificaţiile generale, nu cazul individual. Chiar dacă povesteşte o anecdotă, are grije de a depersonaliza, de a-i da un fel de putere anonimă, fără aluzie, fără subînţeles. Eroii săi se numesc Crispinus, Marcellus, Novius, Trebonius, Annius. Aceasta ne aduce aminte de un alt scriitor politic, cu care d. Banu are oarecari asemănări, şi de stil, şi de atitudine. Mă gândesc într-adevăr la Louis Barthou şi la acel excelent manual de psihologie a vieţii publice, apărut pe vremuri la editura Hachette, *La Politique*. Barthou îşi denumea şi el personajele cu aceeaşi cochetărie preţioasă de umanist, Namuetus, Atacinus, Urgenus, Lugdunus, Nemetacus.

Grădina lui Glaucon este un bun prilej de a cugeta la raporturile dintre politică şi cultura românească. S-ar spune că sunt două domenii nu numai străine, dar adverse şi ireconciabile. De îndată ce un om de cultură, un om de gust, un artist se aventurează în politică, e sigur că până la urmă va fi

un înfrânt. Viaţa noastră publică nu suportă pe oamenii care-i depăşesc scăzutul ei nivel intelectual.

E cazul d-lui Banu. Grava sa greşeală a fost poate de a fi întemeiat o revistă de literatură (ploioasa şi neuitata „Flacăra"), de a fi întreţinut mereu un contact viu cu cărţile şi cu scriitorii, de a nu fi abandonat niciodată condeiul său de scriitor, condei delicat, subtil, puţin frivol pe alocuri (în sens anatole-francian), condei de moralist cu simţul humorului şi cu ştiinţa nuanţelor.

Sunt calitaţi cu care politica nu are ce face şi care devin impedimente în măsura în care grosul simţ practic („simţul realităţilor", cum se zice cu o formulă stupidă) îşi permite să le privească de sus ca pe nişte teribile naivităţi.

Ceea ce de altfel, între noi fie zis, şi sunt...

LA FATIGUE D'ANDRÉ GIDE

Le dernier numéro de la Nouvelle Revue Française nous apporte quelques pages du journal d'André Gide qui nous laissent voir une amertume assez surprenante chez l'auteur des Nourritures terrestres.

Ce n'est pas seulement de la tristesse, ce qui serait explicable si on se rappelait les dernières expériences idéologiques du grand écrivain et ses terribles désillusions. Mais c'est plutôt un esprit de découragement, un sentiment d'inutilité, une sorte de renoncement dans l'indifférence. Plus grave encore:

c'est une manière d'accepter la mort, de ne pas lui résister, de l'attendre non seulement sans désespoir, mais presque sans curiosité.

Je suis un assez vieux lecteur de Gide et j'ai l'impression que c'est pour la première fois que je rencontre dans son œuvre une pareille attitude d'indifférence et de lassitude.

„Je me dis chaque jour, écrit-il, à toute heure, que je n'ai sans doute plus beaucoup de temps à vivre. La pensée de la mort ne me quitte guère; elle m'habite sans m'assombrir."

Et, plus loin, le même sentiment d'avoir tout fini et de ne plus rien avoir à attendre, à espérer et à vouloir:

„...mais je me dis parfois, souvent, que j'ai dit à présent ce que j'avais à dire et que mon cycle est accompli. C'est aussi ce qui fait que je prendrai congé sans trop de peine."

Cycle accompli! Est-ce bien André Gide qui le dit, ce Gide pour lequel chaque nouvelle expérience n'était qu'une nouvelle fenêtre vers l'inconnu, et chaque route terminée n'était que le commencement d'une autre? Ne serait-il vraiment plus „disponible" (mot qui lui est si cher!) que pour la mort?

Que s'est-il passé pour que cet être qui était, il y a deux ans, assez plein de confiance et de jeunesse, pour publier les Nouvelles Nourritures terrestres *– car écrire un livre de poésie c'est toujours un acte de jeunesse... – que s'est-il passé pour qu'il devînt brusquement si profondément découragé, si totalement détaché de la vie et de son spectacle?*

Il ne s'est passé rien d'autre qu'un drame d'ordre politique, et cela suffit. Avoir placé tous ses

espoirs dans l'expérience communiste et se rendre compte tout d'un coup qu'on s'est trompé que la signification humaine qu'on était sûr d'y trouver n'existe pas et n'a peut-être jamais existé, se sentir trahi dans ses dernières ressources d'amour et de foi – et savoir d'autre part que dans l'autre camp les choses sont encore pires, encore plus indignes et plus basses – cela ne se supporte pas avec légèreté, ni avec scepticisme. Un instant nous lavons eu l'impression que Gide avait trouvé dans cette affreuse déception une nouvelle raison de combat. Ses deux derniers livres furent deux pamphlets, écrits sans doute avec amertume, mais aussi avec dureté, avec décision.

Détrompons-nous: ce n'était que le dernier geste d'une volonté qui cédait. André Gide est fatigué. Fatigué de cette fatigue qui est moins faite d'épuisement physique que de renoncement intellectuel. Il le dit clairement:

„Ce qui me retient d'écrire à présent ce n'est pas la lassitude, c'est le dégoût."

CASALS. PIATIGORSKY. ABENDROTH

Après le concert Casals-Enesco-Georgesco, dont l'atmosphère de fête nous avait intimidés (car nous avions tellement le sentiment d'assister à un événement unique!), le récital donné samedi par le grand violoncelliste espagnol à l'Athénée nous fit l'impression d'une soirée musicale plus intime.

Casals était plus près de nous; il était chez *nous: il nous parlait.*

L'entendre jouer du Bach c'est une des plus pures joies que la musique peut nous offrir. La voix de son instrument – à la fois grave et douce – monte et descend dans la solitude, dans le silence, avec je ne sais quelle tendresse qui nous console de tout, qui nous fait tout oublier.

Il y a dans l'art de Pablo Casals un profond esprit de bonté. Aucune faiblesse, aucune fausse sentimentalité, mais une extraordinaire puissance de comprendre, d'aimer, d'émouvoir.

Combien de fois n'avons-nous répété cette vieille banalité, selon laquelle „la musique ennoblit les hommes"! Casals rend à cette „banalité" une valeur nouvelle, car en effet son art nous donne avant tout un sentiment de noblesse. Il nous oblige d'abandonner pour quelques instants nos pauvres idées, nos pauvres passions, nos pauvres soucis, et de méditer à ce qu'il y a de plus secret, de plus profondément secret dans la conscience de l'homme.

Ne serait-il pas vain, et surtout présomptueux, d'essayer d'analyser en „critique", ce rare miracle?

Qu'il joue du Bach, du Brahms, du Schumann, ou du Haydn (car, à l'exception des Variations sur un thème anglais *de Röntgen, charmante d'ailleurs, le programme du récital ne nous présentait que des classiques), Pablo Casals se trouve au service de l'esprit et de l'éternel.*

*

Quatre jours après le départ de Casals, nous fûmes convoqués au récital Piatigorsky. Succession

difficile, pour ne pas dire dangereuse. Quel autre violoncelliste l'aurait pu accepter sans crainte?

M. Piatigorsky n'est pas une connaissance nouvelle pour nous. Depuis quelques années nous recevons régulièrement ses visites, et si au début nous avons été plutôt éblouis par ses qualités de virtuose, plus tard nous avons eu le temps de reconnaître, au-delà de sa parfaite technique, un véritable musicien, un artiste sensible, un interprète de grande classe, dont le don principal est la compréhension naturelle des grands classiques et l'intimité avec l'esprit de leurs œuvres.

Évidemment, il y a entre Casals et Piatigorsky des différences de style et de conception. La coïncidence qui les a fait jouer à Bucarest presque dans le même temps rend inévitable cette comparaison.

Piatigorsky n'a pas le calme profond de Casals, ni sa profonde paix intérieure. Il est plus jeune : il est donc plus inquiet, plus trouble. Il n'a pas la sérénité, la „sagesse" du vieux maître. Mais sa passion musicale est dévorante. Il y a quelque chose de démoniaque dans la chaleur de son jeu, une sorte de flamme passionnelle qui projette de brusques lumières et des ombres larges...

Il a de la sobriété, quand le veut. Avec quelle rigueur a-t-il joué mercredi soir la sonate de Henry Eccles! Mais quand il peut dépasser cette rigueur formelle, quand il se laisse ravi par l'élan mélodique d'une œuvre (par le mouvement lent de la Sonate en mi mineur *de Brahms ou bien par la mélodieuse* Tzigane *de Ravel), on voit bien que c'est dans cet*

emportement passionnel qu'il faut chercher sa vocation, son originalité.

*

M. Hermann Abendroth s'est fait applaudir pour la première fois à Bucarest en mai 1936, quand il dirigea, au cours de deux concerts inoubliables, l'Orchestre Symphonique de Berlin. On avait rarement entendu chez nous du Haydn, du Bach et surtout du Wagner exécuté avec tant d'éclat. Mais la qualité exceptionnelle de l'orchestre, un des meilleurs ensembles symphoniques du monde, ne nous laissait pas voir exactement la contribution personnelle du dirigeur. Quelle était son initiative, quelle était sa part dans cette magnifique réussite?

Après un an et demi, M. Abendroth nous revient seul pour diriger cette fois la Philharmonique de Bucarest, ce qui nous donne la possibilité de mieux comprendre et de mieux juger son travail.

Incontestablement le directeur des Concerts Gewandhaus de Leipzig est un musicien de valeur. Il est avant tout un parfait „homme de métier". Le concert de jeudi soir prouvait un travail minutieux, une connaissance détaillée, rigoureuse, exacte de la partition, un contrôle sévère de chaque instrument, une autorité qui n'a aucun moment de repos et qui ne se permet la moindre liberté.

Notre orchestre n'a peut-être jamais été surveillé avec tant de rigueur. Aussi M. Abendroth a pu obtenir de sa part des réussites techniques étonnantes. Le compartiment des cuivres surtout était méconnaissable. Il a accompli certains pianissimi,

qui nous paraissaient autrefois impossible de réaliser, avec le matériel dont nous disposons.

Pourtant, malgré ces qualités qui sont incontestables, M. Abendroth nous semble marquer un peu de souplesse. Sa rigueur est une qualité sans doute, mais l'excès n'en est pas une. Car l'excès de la rigueur c'est la raideur.

Les variations de Reger sur un thème de Mozart nous semblèrent si peu mozartiennes! À cause de Reger évidemment, qui est un peu lourd et qui a une sorte de sécheresse d'organiste, mais à cause de M. Abendroth aussi, qui manque peut-être de légèreté et de poésie. Nous ne reconnaissons dans sa baguette autoritaire ni l'élan intérieur d'un Furtwängler, ni la puissance d'un Elmendorff, ni surtout la grâce et la poésie d'un Bruno Walter. Ce qui ne nous empêcha pas jeudi soir d'applaudir un des concerts les plus sérieusement préparés de la saison. Car le travail, la méthode, la discipline ne sont pas les dernières qualités d'un chef d'orchestre, et M. Abendroth les possède incontestablement.

E. LOVINESCU: *MILI*

Nu voi repeta cu prilejul noului volum al d-lui Lovinescu toate observaţiile pe care le-am făcut despre romanele sale în trecut. E de- ajuns să spun că le menţin.

Un roman scris de acest critic mă interesează totdeauna ca încercare de compoziţie. Este, înainte de

orice, exerciţiu de tehnică literară. Procedeele sunt vizibile, efortul este deliberat.

Un creator, un adevărat creator, nu ne lasă niciodată să pătrundem în „laboratorul" operei sale, ceea ce este procedeu în scrisul său se topeşte la înalta temperatură a creaţiei. Viaţa e totdeauna mai tare decât artificiile.

D. Lovinescu nu aduce în roman o putere adevărată de creaţie, dar aduce în schimb o experienţă acumulată în decursul unei lungi cariere de critic şi care aplicată astăzi „pe şantier" devine teoretic interesantă.

Gambitul Reginei – spre a reveni la amintirile mele de şahist – îl învăţasem pe vremuri din excelentul manual editat de „Biblioteca pentru toţi" şi abia mai târziu l-am aplicat în partidele mele de şah.

În acelaşi chip, d. Lovinescu aplică astăzi, în experienţele sale de roman, formele pe care le-a studiat în prealabil în lecturile sale de critic.

Este între eroii şi eroinele noului roman al d-lui Lovinescu o figură pe de-a-ntregul construită prin procedeu. E ceea ce mi-aş lua libertatea să numesc „procedeul personajului-replică".

Ca să fiu clar, numesc „personaj-replică" acel erou de roman care nu este inventat decât pentru a ţine echilibrul unui personaj opus. Un fel de simţ al simetriei, îl face pe autor – printr-un foarte simplu joc de contraste – ca acolo unde într-o balanţă pune un erou blond, în balanţa cealaltă să pună un erou brun. (Olguţa – Monica, din *Medeleni*, de exemplu).

Blond şi brun nu trebuie înţeles restrictiv. Nu mă refer numai la culoarea părului – ci şi la calităţile

morale. (Există – vai! – psihologii blonde şi psihologii brune). Un personaj îl cheamă şi îl provoacă pe celălalt, aşa cum o replică provoacă altă replică.

E un dialog prea uşor pentru ca autorul să nu-l accepte. Fiecare erou de roman poartă în sine şi posibilităţile unui erou-contrariu, aşa cum negativul unui clişeu poartă virtual şi pozitivul aceluiaşi clişeu.

În volumul precedent, d. Lovinescu ne-o prezentase pe Diana, fata „senină", rece, impenetrabilă, cu apucături de lealitate bărbătească, cu trei amanţi şi cu alte aventuri prin „case de întâlnire" (p. 25). Nimic mai uşor, nimic mai previzibil, decât să ne-o prezinte, în volumul de faţă, pe Silvia. Diana era senină, Silvia e agitată; Diana era rece, Silvia e febrilă; Diana era impenetrabilă, Silvia e comunicativă; Diana avea lealitate bărbătească, Silvia are frivolitate cochetă. În sfârşit, Diana avea trei amanţi – Silvia este fecioară. Mai mult, cu cea mai mare bunăvoinţă, nici d. Lovinescu nu-i poate cere.

Este un personaj-replică ideal. La alb, răspunde cu negru, la da, răspunde cu nu. Paralela este perfect susţinută, până în cele din urmă detalii. Cuvântul „paralelă" nu este de altfel lipsit de sens special. Este un gen de compoziţie pentru care profesorii au o adevărată slăbiciune.

Cine nu-şi aminteşte din liceu, clasica „paralelă" între Ştefan cel Mare şi Mihai Viteazul sau între Vasile Alecsandri şi Mihai Eminescu? Împărţeam frumos pagina în două, cu o linie trasă la mijloc şi, pe urmă, ne sileam să scriem la dreapta „asemănările", la stânga „deosebirile".

Cred că d. Lovinescu, romancier, s-a lăsat sedus de această metodă în care spritul d-sale didactic găseşte oarecari satisfacţii de echilibru şi ordine.

Într-adevăr, ca şi cum s-ar teme că cetitorul nu va observa singur perfecta simetrie dintre cele două personaje, autorul o subliniază puternic, stabilind clar inevitabila „paralelă". „Trei ani Diana îi dase impresia purităţii şi îl înşelase. Silvia îl înşelase altfel; cu toate aparenţele îşi păstrase un corp neatins. În cadrul aceleiaşi zile avusese două experienţe potrivnice: a Dianei, fata cu ochii puri, metalici, cu fruntea senină, cu o atitudine gravă ce o ridica deasupra bănuielilor, şi a Silviei, zvăpăiată, numai râs şi gingăşie, care i se oferise fără demnitate pentru a-i face, la urmă, dovada unei purităţi absolute". (p. 146)

Ecuaţia e limpede. Cele două eroine stau faţă în faţă: Diana personajul iniţial şi Silvia, personajul-replică. Procedeul este elementar şi nu prezintă dificultăţi. El poate înlocui cu suficient succes o imaginaţie vie şi un veritabil spirit creator.

Am observat încă o dată, cetind *Mili*, cât e de injustă acuzaţia de imoralitate ce s-a adus d-lui Lovinescu, în polemicile din ultimul an. Dacă n-ar fi la mijloc o vădită rea credinţă, am spune că este o teribilă nepricepere critică.

D. Lovinescu este un autor eminamente moral, cu un dezvoltat simţ de responsabilitate. Nimic frivol în scrisul său, nimic senzual, nimic din acea căldură carnală ce dă iubirii, în paginile altor scriitori, prezenţă şi realitate. Paginile sale aşa-zis senzuale, sunt mai mult decolorate, indiferente, scrise fără pasiune, ba chiar cu circumspecţie. Am impresia că d.

Lovinescu n-ar suporta ca eroii săi să se dezbrace în faţa dumisale – şi, de altfel, cred că nici ele n-ar îndrăzni să o facă.

D. Lovinescu are o atât de organică spaimă de ceea ce s-ar putea numi un „gest riscat" încât, atunci când se întâmplă să-şi permită o îndrăzneală de situaţie, o face nu numai cu prudenţă, dar cu naivitate. În acest sens mi se pare înduioşetoare prin inocenţă, scena dintre Mili şi Bizu, în camera lui, unde – imaginaţi-vă! – cei doi eroi au frivolitatea de a se spăla pe mâini, şi chiar de a-şi şterge apoi pe acelaşi prosop „lacrimi înfrăţite", cum notează emoţionat romancierul. Că acest incident virtuos poate fi pentru eroii romanului un prilej de tulburare senzuală (Mili îşi va aminti mai târziu: „Şi pe el îl văzusem în bretele ...") arată ce autor moral este d. Lovinescu şi în ce măsură e preocupat d-sa de ceea ce e convenabil şi de ceea ce nu este.

Desigur mai rămâne Silvia, a cărei iniţiere sexuală, romancierul o descrie (p. 85-86) – dar cu ce vagi notaţii până a deveni respectabile: „flacăra pasiunii", „val de voluptate".

D. Lovinescu a meditat desigur la această Silvia prea îndrăzneaţă şi s-a speriat poate puţin de iniţiativele ei în amor, dar pentru a-şi linişti cu totul scrupulele şi pentru a-l asigura în acelaşi timp pe cetitor că are de a face cu o persoană onorabilă, notează undeva că „era de familie bună". E observaţia unui pedagog, a unui scriitor cu simţ moral. Este, mai ales, o observaţie de la sine înţeleasă. Eroii d-lui Lovinescu nici nu pot fi altfel decât „de familie bună". Cu excepţia lui Lică Scumpu, desigur, dar pe

acesta autorul îl împrumută oarecum de la Duiliu Zamfirescu. Nu e deloc greu să descifrăm în Lică Scumpu o nouă ediţie a lui Tănase Scatiu.

Îmi permit să termin cu o ultimă observaţie de ordin cu totul secundar. (De altfel, întreagă această cronică e făcută – după cum se vede – din observaţii secundare, căci o judecată generală asupra romanelor d-lui Lovinescu am adus în alte cronici şi nu găsesc necesar nici să o repet, nici să o modific.)

Există în romanul de faţă un divorţ, care se petrece în condiţii procedurale neobişnuite.

Soţii Mili şi Lică Scumpu divorţează fără ca nici unul, nici celălalt să se prezinte la tribunal. „Tu nici nu te prezinţi" îi spune lui Mili, avocatul ei, vechi prieten de familie. Iar mai târziu (p. 236) autorul confirmă consultaţia juridică a avocatului. „Divorţul merge normal, în termeni grăbiţi; nu se prezintă nici Lică, nici ea". Ei bine, acest lucru nu se poate. Lică, la urma urmelor, putea să nu se prezinte, fiind pârât în acţiunea de divorţ, dar Mili, ca reclamantă, trebuie neapărat să fie de faţă. În absenţa ei, procesul nu putea fi judecat. Se opune articolul 225 din codul civil. „În materie de despărţenie de căsătoria părţilor nu se va putea să se înfăţişeze prin [*indescifrabil*] care să pledeze". O singură excepţie o prevede, ceva mai sus, articolul 218, pentru cazul în care reclamantul ar fi bolnav, dar atunci judecătorul se deplasează la domiciliul părţii.

Prin urmare, divorţul dintre Mili şi Lică nu numai că e neregulat, dar e imposibil.

De ce reţin acest amănunt? Vă asigur, nu pentru a-i da autorului o consultaţie de avocat, ci

pentru că detaliul mi se pare semnificativ. El arată cât de puţin e preocupat d. Lovinescu de preciziune, de exactitate. Dacă am reţinut în special acest exemplu – derizoriu în sine – este pentru că e un exemplu flagrant. La fel de mari neglijenţe, aproximaţii şi inexactităţi se pot găsi în ordine psihologică în romanul său, dar aici controlul nu mai poate fi exercitat cu codul civil în mână, ci cu intuiţia, cu simţul nuanţelor, instrumente care, chiar când sunt de preciziune, sunt greu comunicabile.

LE CONCERT PIATIGORSKY

Accompagné par l'Orchestre Radio, M. Piatigorsky nous a donné dimanche matin le dernier concert de l'année 1937. Le dernier et l'un des meilleurs. L'année musicale finit en beauté, puisqu'elle finit avec un tel programme, un tel soliste et un tel public.

Il y a certains concerts, même parmi les plus beaux, qui manquent de chaleur et d'élan. Une inexplicable froideur, une résistance muette du public, empêche sans raison apparente, sans motif visible, l'émotion. C'est une question d'atmosphère, c'est une question de hasard. Qui pourrait définir les éléments invisibles, impondérables qui décident de l'atmosphère générale d'un spectacle, d'un concert ou d'une réunion? Le cœur y est ou il n'y' est pas.

Eh bien, dimanche matin le cœur y était. Je ne sais quel courant de sympathie, je ne sais quel plaisir

naturel, spontané, je ne sais quelle compréhension amicale entre la scène et la salle baignaient ce concert et lui donnaient un air de fête. On avait le besoin de sourire à son voisin et de se sourire à soi-même.

Il ne s'agit pas d'analyser le jeu de M. Piatigorsky. Nous l'avons fait plusieurs fois et si nous avons reconnu dans cet artiste un des meilleurs virtuoses du violoncelle, nous n'avons pas moins essayé de préciser certaines réserves que la comparaison inévitable avec Pablo Casals rendait obligatoires.

M. Piatigorsky est un artiste de grande classe, mais son concert de dimanche fut en quelque sorte un événement heureux. On l'accepte avec reconnaissance, sans trop de commentaires, sans trop d'explications, comme on accepte la chance, le bonheur.

Nous avons souvent entendu M. Piatigorsky, mais il ne nous avait jamais donné cette impression d'aisance, de poésie, d'émotion, qu'il nous a donnée ce dimanche, en jouant les concertos de Haydn, de Schumann et de Saint-Saëns. La grâce mozartienne du premier, la suave mélancolie du second, le dramatisme un peu trop extérieur, mais plein de sincérité du troisième, ont trouvé dans le soliste de dimanche un interprète sensible, un musicien inspiré. Et l'accord du public avec l'interprète, son adhésion sentimentale donnaient à l'artiste une réponse admirable, comme la voix d'un secret écho.

L'Orchestre Radio, qui n'est pas sans doute un ensemble symphonique idéal (je me demande parfois

s'il est un „ensemble"), a accompli pourtant sa tâche d'une façon méritoire, avec assez de discrétion et avec un réel effort de compréhension. La baguette de M. Ionel Perlea a réussi à faire la liaison entre le soliste et l'orchestre et, si à la fin du concerto de Saint-Saëns un geste trop brusque de Piatigorsky a souligné avec trop de vivacité un certain désaccord entre le violoncelle et l'orchestre, le reste du concert s'est passé dans une parfaite entente artistique.

Belle matinée de musique, belle fin d'année musicale.

LA MUSIQUE ET NOS ÉCRIVAINS

Il y a parmi les livres dernièrement parus un charmant roman d'aventures, écrit par un débutant, M. Mircea Gesticone, dont les qualités littéraires nous paraissent remarquables, mais qui nous a surtout intéressé plutôt du point de vue de la musique que de la littérature. Qu'on nous excuse cette „déformation professionnelle", mais un amateur de musique a si rarement l'occasion de rencontrer dans ses lectures littéraires, et surtout dans les œuvres des écrivains roumains, des pages concernant la musique, qu'il ne peut se refuser le plaisir de les souligner spécialement quand pour une fois il lui arrive enfin de découvrir un auteur qui aime la musique et qui en parle.

M. Gesticone, qui fait ses premiers pas dans la littérature, nous fait impression d'avoir découvert

bien avant les joies de la musique. Il en parle avec un air d'intimité qui ne trompe jamais. Ses observations, ses remarques, ses descriptions d'ordre musical ont une précision que seulement la connaissance directe de la chose peut nous rendre.

Évidemment, il n'y a rien de „technique" dans ces pages, car n'oublions pas, ce sont les pages d'un roman et non pas d'un traité de musique, mais c'est là justement leur principale qualité, puisqu'elles réussissent d'exprimer avec simplicité, sans aucune pédanterie de spécialiste, les joies et les émotions de la musique.

Pourquoi un écrivain peut-il nous communiquer le contour d'un paysage, les traits d'une figure humaine, le caractère intime d'une maison ou d'un décor, et pourquoi ne pourrait-il pas exprimer et rendre sensible le contour d'une phrase musicale, l'esprit, la couleur, le sens d'une œuvre de musique?

Je sais bien, il y a le „mystère" de la musique, son „ineffable", son „inexprimable" etc., etc. On connaît trop bien ces vieux et respectables lieux communs pour ne pas savoir que très souvent c'est sous leur commode masque que se cache en réalité le manque de sensibilité.

„La musique ne s'explique pas, il faut la vivre." Mais rien ne s'explique et il faut tout vivre: la lumière, l'ombre du soir... Il n'y a autour de nous que des énigmes, et nous en parlons pourtant avec assez de facilité. Je déteste cette fausse manière d'aimer la musique, qui consiste à la rendre abstraite, lointaine, „mystérieuse". Il y aura toujours quelque chose de

miraculeux dans la musique, mais un être sensible pourra sans doute nous faire comprendre sinon le miracle, au moins le voyage intérieur qui nous y mène, qui peut nous y mener.

Je me demande si les gens les plus qualifiés de nous parler sur la musique sont les hommes de métier. La trop grande proximité de la chose les rend peut-être moins libres, moins dégagés, moins clairvoyants aussi. Un écrivain n'aura-t-il plus de chance dans cette difficile et délicate tâche?

Ne croyez pas que je veuille faire l'éloge du dilettantisme. Pour bien aimer la musique, il faut bien la connaître.

Mais la connaître, s'il est possible, avec une certaine fraîcheur de sensibilité, avec un certain pouvoir de surprise, d'étonnement que le métier finit par annuler, à faire d'habitude.

Les meilleures pages qu'on ait écrites sur la musique moderne, sur son style et son esprit, ne les devons-nous pas à Marcel Proust? La Sonate de Vinteuil *n'est-elle pas une sorte de synthèse vivante des courants qui ont traversé et enrichi le monde musical moderne?*

Le contact avec la musique – contact intime, profond, presque charnel – donne au génie de Marcel Proust son extraordinaire diversité de nuances, la finesse de son écriture, la richesse infinie de ses images. On a tant parlé des racines bergsoniennes de l'œuvre de Proust. Pourquoi ne parle-t-on pas également de ses racines debussystes? Il y a des pages qui nous rappellent, par leur jeu de lumières et d'ombres, le style musical de Debussy.

J'ai l'impression que je pourrais distinguer sans trop de difficulté un écrivain qui aime et comprend la musique d'un écrivain qui ne l'aime pas. Stendhal resterait en quelque sorte inexplicable, si on ne connaissait pas son vif amour de la musique, son goût pour Cimarosa.

Dans la littérature roumaine, la musique occupe une place très pauvre – et il faut le regretter. Il y a tout un monde de pensée et d'émotion qui lui reste inconnu. L'horizon d'une littérature qui vit en contact avec les autres arts, avec la peinture et la musique spécialement, est bien plus large, et ses moyens d'expression sont bien plus subtils. N'y a-t-il pas certaines régions du cœur humain qui sont interdites à l'écrivain qui n'est pas avant tout un peu musicien?

Si on faisait la liste de nos écrivains qui aiment la musique et qui lui font une certaine place dans leur œuvre, on verrait comme ils sont peu nombreux. Le chapitre est d'une pauvreté qui nous désole.

Essayons de l'esquisser brièvement.

Mme Papadat-Bengesco, l'auteur d'une admirable série de romans, nous avait donné dans son meilleur livre – Concert de musique de Bach – *quelques pages excellentes sur la musique et une analyse très fine, très pénétrante d'une certaine phrase méthodique. D'ailleurs, un des principaux héros de ce roman était un musicien, ce qui donnait à l'auteur la possibilité de nous parler longuement sur l'art de son personnage et sur les secrets de son travail.*

Un autre grand mélomane avait été le jeune écrivain Anton Holban, mort si tragiquement l'année

passée. Les romans, et surtout le dernier, Ioana, *nous laissaient voir non seulement une sensibilité musicale peu ordinaire, mais également une connaissance attentive, méthodique des grandes œuvres et des grands compositeurs. Holban était une des figures les plus familières de nos salles de concert et son absence nous fait mal toutes les fois qu'on joue une des œuvres pour lesquelles il avait une préférence spéciale.*

Un autre romancier, dont un des héros est musicien, est M. Benador, auteur de Sujet banal *et de* Hilda. *On trouve dans ces deux romans et aussi dans une des nouvelles de M. Benador (l'*Appassionata*) des remarques intelligentes sur la musique.*

Mais les écrivains qui sont encore plus près de la véritable sensibilité musicale sont les poètes. M. Aderca par exemple avait écrit jadis des poèmes exquis, inspirés, si je ne me trompe pas, par Schumman. Je n'ai pas le moyen de contrôler le souvenir laissé par ces poèmes, mais le lecteur les trouvera dans la grande anthologie faite par MM. Perspessicius et Pillat.

Un autre poète préoccupé par la musique, bien plus jeune que M. Aderca, c'est M. Virgil Gheorghiu, pianiste et écrivain plein de talent dans cette double qualité.

Il faut ajouter maintenant le nom de M. Mircea Gesticone, dont le roman récent – La guerre du petit Tristan *(*Războiul micului Tristan, *Editura Cultura Națională) – fut le prétexte et point de départ de cet article.*

Comme vous voyez, le bilan est malheureusement sommaire.

L'ANNÉE MUSICALE

Nous n'avons pas l'intention de passer en revue tous les événements musicaux de l'année qui vient de finir, ni d'en faire une sorte de tableau statistique. Essayons plutôt de tracer brièvement les caractères généraux de la vie musicale en 1937.

Le premier de ces caractères, le plus frappant, c'est la prédominance des virtuoses. Ce qui intéresse uniquement le grand public c'est le côté „spectaculaire" de la musique. Un grand nom, un soliste célèbre, une vedette mondiale font infailliblement le succès d'un concert, quel que soit son programme, quelle que soit la valeur ou l'intérêt des œuvres exécutées. Programme et répertoire sont d'ailleurs les éléments négligeables – et en tout cas négligés – de notre vie musicale.

Nous vivons en cette matière sous l'empire des vedettes, sous l'empire de l'affiche. Dès qu'un grand virtuose est annoncé, on est sûr d'avoir une salle peuplée. Mais n'ayons pas la naïveté de croire que la première audition d'une œuvre moderne ou la reprise d'une grande œuvre classique aura le même effet. Une indifférence générale accueille d'habitude de telles expériences.

Nous ne voulons pas nier la valeur des grands concerts donnés par les artistes célébrés. Après avoir entendu à Bucarest, au cours de l'année 1937, des musiciens comme Jacques Thibaud, Alfred Cortot, Arthur Rubinstein, Ignaz Friedman, Braïlowsky, Mainardi, Kempff, Kreisler, nous n'aurons pas l'ingratitude de médire la généreuse abondance qui

nous les a fait entendre. Mais ceci ne nous empêchera pas de regretter la confusion provoquée dans le grand public par cette véritable manie des vedettes.

Nous avons eu cette année l'occasion d'entendre pour la première fois un violoniste très connu, Dr Joseph Szigeti, qu'une foule intimidée par la réclame et par une gloire, sinon fausse, au moins exagérée, s'est empressée d'applaudir sans trop de clairvoyance. Par contre, un pianiste comme M. Alexandre Borovsky, un des meilleurs interprètes de Bach que nous ayons jamais entendus, est passé jamais inaperçu, et nos deux remarquables concerts furent donnés devant une salle presque vide.

Une autre conséquence fâcheuse de cette „ruée vers la vedette" c'est la condition d'infériorité qu'on finit de créer aux artistes roumains. La place de soliste des concerts symphoniques est presque toujours réservée aux hôtes étrangers, et en ce qui concerne les récitals personnels il est difficile de les organiser et il est surtout difficile d'y attirer le public, lorsque dans la même semaine il y a un concert Braïlowsky, Milstein ou Wilhelm Kempff.

Loin de nous l'intention de protester contre les grands virtuoses qui nous font l'honneur de nous visiter, mais la vie musicale d'un pays ne doit pas être limitée à cette succession de voyageurs célèbres. Ils peuvent être l'ornement d'une saison musicale, mais ils ne doivent pas rester sa seule ressource et sa seule richesse.

Ceux qui ont la direction effective de l'activité musicale en Roumanie renoncent à toute initiative personnelle et se dégagent de toute responsabilité,

car l'affluence des „concerts de gala" leur donne une fausse impression de diversité, de richesse artistique et d'activité intense, qui cache en réalité une parfaite indifférence, une totale passivité.

Cette passivité se fait surtout sentir en matière de répertoire. Comme les solistes qui arrivent de l'étranger n'ont pas le temps de rester longtemps chez nous, comme ils ne disposent que d'une ou deux répétitions avec l'orchestre (répétitions hâtives, superficielles), ils sont obligés de recourir aux œuvres les plus connues, les plus commodes, celles qui se trouvent dans le répertoire commun de tous les orchestres du monde et qu'on peut donc jouer sans aucune mise au point préalable.

Un violoniste jouera donc le Concerto *de Mendelssohn, ou celui de Brahms ou bien celui de Tchaïkovsky, un pianiste un des deux concertos de Chopin, un violoncelliste le* Concerto *de Schumann ou celui de Haydn. Il arrive bien rarement qu'on nous offre autre chose et d'ailleurs les conditions mêmes du travail ne le permettent pas.*

Nous sommes tellement habitués et résignés avec ce pauvre répertoire monotone que, si on nous offre parfois la reprise d'une œuvre moins fréquemment jouée, nous la saluons toujours avec reconnaissance.

Si les concerts donnés par Arthur Rubinstein nous ont laissé un des meilleurs souvenirs de l'année, c'est surtout par ce qu'ils nous ont fait entendre les Variations symphoniques pour piano et orchestre *de César Franck, ce qui nous changeait quand même un peu de l'éternel concerto de Chopin.*

La même raison nous a fait applaudir avec une sympathie spéciale le concert de M. Robert Soetens,

qui nous avait présenté en première audition un concerto pour violon et orchestre de Prokofiev.

Nous l'avons souvent dit dans nos chroniques et nous sommes obligés de le redire dans ce bilan de l'année, le problème central de notre vie musicale reste le répertoire. Il y a de grandes œuvres classiques, parmi les plus grandes, qui n'ont jamais été jouées chez nous. N'est-il pas significatif pour toute notre atmosphère musicale le fait qu'une œuvre de l'importance absolument unique du Requiem *de Mozart n'avait jamais été présentée au public roumain jusqu'à cette année? Ce seul exemple indique les lacunes de notre répertoire en ce qui concerne la musique classique. Quant à la musique moderne, le régime qu'on lui réserve est encore pire. Nous avons considéré la première audition de* L'Oiseau de feu *de Stravinsky comme un terrible effort de rajeunissement du répertoire, bien qu'un quart de siècle ait passé depuis la naissance de cette œuvre.*

Est-il l'âge obligatoire pour qu'une œuvre puisse s'imposer à Bucarest? Faut-il attendre encore vingt-cinq ans pour faire connaître aux amateurs roumains de musique ce qui se passe dans le monde musical actuel?

Peut-on avoir l'espoir d'entendre un jour chez nous le Concerto pour violon et orchestre *d'Alban Berg, ce concerto qui passe pour une des plus émouvantes créations de la musique moderne, ce concerto joué dans presque toutes les capitales européennes et qu'on ignore toujours à Bucarest?*

En voici assez de regrets pour une fin d'année. Et il y en a encore quelques-uns.

NOTE ŞI COMENTARII

1936

ÎNTRE CRONICĂ ŞI ROMAN

„Revista Fundaţiilor Regale", III, nr,1, ianuarie 1936, p. 187-192. Reprodus în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici. Memorial.* Ediţie îngrijită şi prefaţă de Cornelia Ştefănescu. Minerva, 1972, p. 364-369 şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică.* Ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Cornelia Ştefănescu. Academia Română. Fundaţia pentru Şiinţă şi Artă. Institutul de Istorie şi Teorie Literară G. Călinescu, 2002, p. 322-326.

Romanul *La răspântie de veacuri,* a apărut, după cum se menţionează în nota de subsol, la editura „Cultura Naţională" (1935). Înainte de apariţia editorială, romanul a fost publicat integral în „Revista Fundaţiilor Regale", între ianuarie 1934 şi iunie 1935. În «Breviarul» din „Rampa" (2 februarie 1935), Mihail Sebastian considera o greşeală publicarea în revistă a « unei atât de lungi opere»: „O dublă greşeală – şi pentru romanul d-lui Galaction care pierde mult dintr-o lectură la nesfârşit fragmentată – dar şi pentru revistă, care îşi sacrifică astfel un bun număr de pagini de 14 luni încoace. Evident, o revistă lunară nu greşeşete tipărind opere de mari întinderi – romane sau studii – cu condiţia să nu depăşească un maximum de 3-4 luni."

La 23 noiembrie 1935, scriitorul a publicat, în « Rampa» o primă cronică: *Gala Galaction. La răspântie de veacuri.*

IONEL TEODOREANU: *LORELEI*

„Rampa",19, nr. 5402, 17 ianuarie 1936, p. 1, 4. („Cronica literară")

Reprodus în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici, Memorial.* ed. cit.,p. 364-369, şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit.,p. 414-418.

NICHTRAUCHER SAU DESPRE CONTRACTUL SOCIAL

„Rampa", 19, nr. 5403, 18 ianuarie 1936, p. 1.

Nichtraucher sau despre contractul social este primul din cele nouă articole publicate după călătoria la Paris, din decembrie 1935 – ianuarie 1936. Ele înscriu în publicistica lui Mihail Sebastian, alte pagini de jurnal francez, după cele publicate, între 7 mai 1930 şi 15 iulie 1931, în „Cuvântul", cu titlul *Scrisori din Paris*, apoi *Jurnal de vacanţă.*

Celelalte texte sunt: *Ce este un teatru, Filme revoluţionare, Un ceas de criză ... pe Rue Royale, Vechi şi nou, Un discurs către morţi, Prin galeriile de tablouri, Despre ciorapul de lână, Poezia de cabaret.*

LE LIVRE FRANÇAIS EN ROUMANIE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.261, 18 ianuarie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

ARTHUR RUBINSTEIN. LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.262, 19 ianuarie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

CE ESTE UN TEATRU

„Rampa", 19, nr. 5404, 19 ianuarie 1936, p. 1.

Reprodus în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul.* Studiu introductiv şi antologie de Cornelia Ştefănescu.

Meridiane, 1969, p. 116-118 şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p. 523-524.

Théâtre Gymnase a fost înfiinţat în 1820, pentru elevii de la Conservator care jucau aici piese într-un act sau reduse la un act.

Dramaturgul francez Henry Bernstein a devenit directorul teatrului un secol mai târziu (1926-1939). După controversele stârnite de piesa sa, *Aprè moi*, jucată la Comédie Française în 1911 şi denunţată ca operă «juive», cele mai multe dintre piesele lui Henry Bernstein au fost puse în scenă la *Gymnase*. În *Elvire* (1939) – în care rolul principal este jucat de Elvira Popescu – Henry Bernstein a dezvăluit publicului parizian existenţa lagărelor de concentrare. Începând din 1939, la „Gymnase" s-au jucat piese de Jean Cocteau, Sacha Guitry, Félicien Marceau şi Jean Genet.

FILME REVOLUŢIONARE

„Rampa", 19, nr. 5405, 20 ianuarie 1936, p. 1.

Titlul corect al filmului americano-german realizat de Georg Wilhelm Paabst în 1931 este *Die Dreigroschenoper*. Filmul este inspirat din piesa lui Kurt Weill şi Bertolt Brecht.

MATEIU CARAGIALE

„Rampa", 19, nr. 5406, 22 ianuarie 1936, p. 1.

Reprodus în Mihail Sebastian. *Eseuri, Cronici, Memorial*. ed. cit., p. 350-359 şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit.,p . 269-270.

Cronica lui Mihail Sebastian la *Craii de Curtea Veche*, a fost publicată în „Cuvântul", 21 octombrie 1929.

UN CEAS DE CRIZĂ ... PE RUE ROYALE

„Rampa", 19, nr. 5407, 23 ianuarie 1936, p. 1.

Reprodus în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici, Memorial*, ed. cit., p .643-645 şi în vol. Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, Hasefer, 2013, p. 147.

„COMME ELLE EST DOUCE ET BELLE!..."

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18265, 23 ianuarie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

I. VALERIAN: *CARA-SU*

„Rampa", 19, nr. 5408, 24 ianuarie 1936, p. 1, („Cronica literară")

VECHI ŞI NOU

„Rampa", 19, nr. 5409, 25 ianuarie 1936, p. 1.

Reprodus în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul.* ed. cit., p. 52-54 şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p. 492-493.

ARTHUR RUBINSTEIN. VASILE ET EDMÉE FILIP. LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.267, 26 ianuarie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Mihail Sebastian traduce titlul suitei *Din cătănie (trei caricaturi muzicale)* de Paul Constantinescu apelând la două versuri din *Le Cœur supplicié* de Arthur Rimbaud.

UN DISCURS CĂTRE MORŢI

„Rampa", 19, nr. 5410, 27 ianuarie 1936, p. 1.

Reprodus în Mihail Sebastian, *Întâlniri cu teatrul*. ed. cit., p. 38-42 şi în Mihail Sebastian, *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p. 493-495 şi în vol. Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 150.

COMENTAR LA O STATISTICĂ

„Rampa", 19, nr. 5411, 29 ianuarie 1936, p. 1.

Reprodus în Mihail Sebastian, *Opere alese*. II. Ediţie îngrijită de Vicu Mândra. Editura pentru Literatură, p. 332-334

ROMAIN ROLLAND

„Rampa", 19, nr. 5412, 30 ianuarie 1936, p. 1.

Reprodus în vol. Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 148.

UN CHIFFRE INSOLENT

„L'Indépendance Roumaine", nr. 18270, 30 ianuarie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

H. BONCIU: *PENSIUNEA DOAMNEI PIPERSBERG*

„Rampa", 19, nr. 5413, 31 ianuarie 1936, p. 1. („Cronica literară")

Mihail Sebastian va reveni la romanul lui H. Bonciu, *Pensiunea doamnei Pipersberg*, după câteva zile în „Breviar" („Rampa", nr. 5420, 8 februarie 1936) pentru a semnala dimensiunea lirică a scriitorului relevată în volumul de proză: „observam şi atmosfera de lirism fantastic şi puţin forţat, în care se desfăşoară această carte. D. Bonciu este însă un poet, iar ultimul său roman nu cuprinde numai bune pagini de proză, ci şi unele poeme, demne de a fi citate, cum sunt cel puţin următoare strofe:

Capitolul iubirii, al meu şi-al Lizelotei
E un divertisment în si bemol major.
E ca pe-un clavecin, o pubere a gavotei
Pe care scriu ceva cu degetul arătător

Iar florile frumoase pe cari i le-am trimis
În fiecare dimineaţă – pentru mine –
Mi-au fost o bucurie pe o canava de vis,
Lipsită de-aşteptări, lipsită de mai bine

O văd la clavecin cum descifrează note
Sau cum trezeşte somnolente flori, –
Capitolul de dragoste al meu cu Lizelote
Vreau să rămână pulbere de aur mat, pe nor.

CĂRŢI PENTRU COPII

„Rampa", 19, nr. 5414, 1 februarie1936, p. 1.

Reprodus în Mihail Sebastian, *Opere alese*. II, ed. cit., p 335-337

UN SOLEIL ANTILITTÉRRAIRE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18272, 1 februarie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

STABAT MATER *À LA CATHEDRALE SAINT JOSEPH.* SAMSON *À L'ATHÉNÉE ROUMAIN*

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18273, 2 februarie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

GEORGES CATTAUI: *L'AMITIÉ DE PROUST* RAOUL CELLY: *RÉPERTOIRE DES THÈMES DE MARCEL PROUST*

„Vremea", IX, nr. 423, 2 februarie 1936, p. 10. („Cartea franceză")

G. Cattaui este autorul cunoscut al mai multor eseuri despre Marcel Proust.

În *Mihail Sebastian. O monografie ideologică* („Viaţa Românească", 2012, p. 154) Mihai Iovănel afirmă că în articolul din 1929, publicat în „Ştiri din lumea evreiască", *Tipul evereului în opera lui Marcel Proust*, Mihail Sebastian „polemizează ascuns cu un eseu din 1928 a lui Georges Cattaui, *Proust et les Juifs*, care afirma specificitatea iudaică a lui Proust – sau mai bine zis specificitatea semi-evreului. ... Proust era mişcat, ca atare, în ochii lui Cattaui, de fatalitatea moştenirii evreieşti – ca atare chiar participarea la afacerea Dreyfus nu era decât vocea eredităţii [...] Faptul că Sebastian a ţinut să reacţioneze la o astfel de abordare – spune Mihai Iovănel – ţine fără îndoială de preeminenţa criteriului estetic în opiniile sale ..."

PRIN GALERIILE DE TABLOURI ...

„Rampa", 19, nr. 5415, 2 februarie1936, p. 1.

Reprodus în vol. Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 149.

DESPRE „CIORAPUL DE LÂNĂ"

„Rampa", 19, nr. 5416, 3 februarie1936, p. 1.
Reprodus în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici, Memorial*, ed. cit., p .646-647.

IONEL TEODOREANU

„Rampa", 19, nr. 5417, 5 februarie1936, p. 1.
Reprodus în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici, Memorial*, ed. cit., p. 369-371 şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit.,p .418-419.

CONVERSAŢIILE DE LA PARIS
D. FLANDIN LA QUAI D'ORSAY
MIC BULETIN ETIOPIAN

„Index", 6 februarie 1936.
Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p .648-650.

ZOLA INTERZIS

„Rampa", 19, nr. 5418, 6 februarie1936, p. 1.
Reprodus în vol. Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 151-152.

B. JORDAN: *ÎNVĂŢĂTORII*
RADU BOUREANU: *FATA DIN UMBRĂ*

„Rampa", 19, nr. 5419, 7 februarie1936, p. 1. („Cronica literară").

LE JOURNAL *DE JULES RENARD*

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18277, 7 februarie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

UN CENTENAIRE IGNORÉ

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18278, 8 februarie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

CEL MAI MARE TIRAJ!

„Rampa", 19, nr. 5417, 5 februarie1936, p. 1.
Reprodus în Mihail Sebastian, *Opere alese*. II, ed. cit., p 338-340.

CÂTEVA PERECHI DE ACADEMII

„Rampa", 19, nr. 5421, 9 februarie1936, p. 1.
Reprodus în Mihail Sebastian, *Opere alese*. II, ed. cit., p 341-343.

GRETE MILETINEANU. LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18279, 9 februarie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

REVOLUŢII ÎN „CARTIERUL LATIN"

„Rampa", 19, nr. 5422, 10 februarie1936, p. 1.
Reprodus în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici, Memorial*, ed. cit., p . 648-650.

JACQUES BAINVILLE

„Rampa", 19, nr. 5423, 12 februarie1936, p. 1.

PACTUL FRANCO-SOVIETIC

„Index", 13 februarie 1936

Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit.,p .650-652.

ANTONET

„Rampa", 19, nr. 5424, 13 februarie1936, p. 1.

Reprodus în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul.* ed. cit., p.79-81.

HAIG ACTERIAN: *PRETEXTE PENTRU O DRAMATURGIE ROMÂNEASCĂ*

„Rampa", 19, nr. 5425, 14 februarie 1936, p. 1. („Cronica literară")

Cartea lui Haig Acterian, *Pretexte pentru o dramaturgie românească* (Editura Vremea) a fost semnalată de Mihail Sebastian în „Breviarul" din 24 ianuarie 1936. La 10 februarie, la aceeaşi rubrică, Sebastian revine asupra volumului citând din articolul elogios al lui Mircea Eliade (publicat în „Vremea") şi din cel al lui Gh. Nenişor („Cuvântul liber"). Comentariul lui Mihail Sebastian este foarte scurt: „Capitolul cel mai surprinzător al *Pretextelor* d-lui Haig Acterian este atacul împotriva curentului Davila în teatrul românesc. Direcţiei Davila, d. Acterian îi opune o direcţie Pompiliu Eliade. Se înţelege că această afirmaţie

contrazice o sumă de judecăţi, pe care până azi le socotim inamovibile."

Cronica publicată câteva zile mai târziu, la 14 februarie, a stârnit reacţia autorului: „D. Haig Acterian ne face plăcerea de a ne răspunde la cronica noastră literară de ieri – scrie Sebastian în „Breviarul" din 15 februarie –, printr-o scrisoare ce ne-o adresează personal. Scrisoarea ne vine prea târziu pentru a o reproduce în numărul de azi, dar în „Rampa" de mâine o vom publica, bucuroşi să adăugăm astfel cronicii noastre, cuvântul autorizat al autorului însuşi".

Scrisoarea a apărut, într-adevăr în „Rampa", nr. 5427, 16 februarie 1936 sub titlul: *O replică. Dl. Haig Acterian despre volumul său* Pretexte. precedată de nota cronicarului: „Am scris în cronica literară de joi asupra cărţii d-lui Haig Acterian, *Pretexte pentru o dramaturgie* românească, arătând deosebitul interes al acestei lucrări de critică şi doctrină dramatică, dar făcând oarecari observaţii şi rezerve de detaliu. D. Acterian îmi răspunde într-o scrisoare, pe care mi-o adresează personal şi din care sunt bucuros să comunic cetitorilor noştri fragmentele cele mai cuprinzătoare.

M. SB.

„Ai simţit nevoia să declari că volumul e *prea sumar*. Ştii mai bine decât mine că antonima lui *summarius* este *longus* şi între aceste două elemente îl aleg pe *summarius*. Afirmaţia mea este actuală, pentru că privind fenomenul literar şi filosofic contimporan cronicarul se plasează ca Boileau la mijloc; majoritatea producătorilor tind spre *longus*, şi eu, cu foarte puţini, mă îndrept spre *summarius*. Iartă-mă că întrebuinţez cuvinte latineşti, dar în aceste limbi moderne în care suntem obişnuiţi să scriem, în care mulţi socotesc că „stilul" pogoară din spirit, se înţelege mai greu decât într-o limbă veche unde ideea este înregistrată aşa cum se cuvine de împletirea consoanelor şi

vocalelor. Deşi cuvântul *summarius*, (scurt, prescurtat) căruia îi găseşti atâta vină pentru că îl îndrăgesc, nu acuză. Dimpotrivă. În ăst fapt ne despărţim categoric şi risc (după cum am riscat cu toată cartea) să nu înţelegi. Nu simţi că până în limba românească sumar cuprinde toate argumentele chiar de la rădăcina vorbei şi că tot ce cade în afara noţiunii este inutil? Aşadar, tot ce ai vrut să nu fie prea sumar (ce ar însemna lungirea ideilor) nu este necesar.

Mă tem că vezi noduri în papura *Pretextelor* mele şi nu vezi nodurile odgonului teatrului românesc. Între cauză şi efect erorile toate sunt la d-ta, între spirit şi materie tot adevărul e la mine. Eu ştiu că plasându-ne atât de halucinaţi în timp doar viitorul îmi va da dreptate, dar pentru că am mania de a releva eroarea atât cât este necesară chiar dincoace de tragic îţi răspund.

Cele trei constatări ale cronicii de joi sunt:

„... Nu văd decât o singură renaştere creatoare: a literaturii dramatice. Restul se realizează prin consecinţă"

Inexact. Faptul literar dramatic nu produce faptul de artă a scenei. Faptul teatral este indepedent de literatura dramatică. Dovadă: *Commedia dell'arte* şi zeci de amănunte din istoria artei dramatice universale. Arta dramatică îşi are legile ei, legi scrise cu sentimente şi gânduri în actor, legi care n-au texte literare. Dramaturgia are deci altă soartă decât poezia dramatică.

„Impresia mea e că o tehnică nu se creează. Ea se desprinde din materialul de viaţă pe care-l ordonează ... Nu văd, nu înţeleg o tehnică de teatru în abstract. Văd o operă dramatică şi înţeleg că ea cuprinde un stil ce trebuie exprimat scenic".

Deci dacă scenicul are nevoie de o expresie, este o exprimare scenică, după cum este exprimare literară. Deci iată eroarea: o consecinţă nu poate avea o expresie inepententă de expresia din care se trage. Aici sunt două expresii bine definite de istoria teatrului: faptul literar, faptul Hypokrites. Tehnica dramatică românească, mai

limpede, tehnica nu se desprinde din materialul de viaţă, nu ordonează materii, ci se naşte în spirit, se creează spiritual, tehnica este armătura spirituală. Deci e uluitor cum după experienţa concretă a mecanicii nu s-a aflat că tehnica este abstractă mai ales când orice joc de pârghii îţi fac imediat dovada că nu e nimic material în acel joc de forţe. Căci tot teatrul se reduce la un singur actor!

„D. Acterian preconizează o întoarcere la inspiraţia autohtonă"

„Propunerea de a citi încă o dată cartea n-ar fi rău venită. La pagina 66 din *Pretexte* se clarifică cunoaşterea absolută de sine, naţiune, umanitate şi ideal pentru clipa dramatică românească. Cine va înţelege va ajuta teatrului românesc. Cine va înţelege va şti să întrebuinţeze şi cuvântul semănătorist, căci semănătorismul presupune o atrofiere a cunoaşterii de sine".

Haig Acterian

Dezbaterea în jurul *Pretextelor* lui Haig Acterian va fi continuată de Mihail Sebastian în articolele: *Despre un „caz" Davila* (publicat la 19 februarie), *Despre un teatru narcisist* (20 februarie) şi Năpasta *sau despre un sămănătorist fără voie* (26 februarie).

L'ENNEMI PUBLIC NO. 1

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18283, 14 februarie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

CHESTIUNI DE POEZIE

„Rampa", 19, nr. 5426, 15 februarie1936, p. 1.

Observaţiile lui Mihail Sebastian privind „platitudinea poetică" au provocat reacţia lui Mircea Dem.

Rădulescu, citat în articol. Într-o scrisoare adresată directorului revistei, poetul şi-a exprimat indignarea faţă de atitudinea „lipsită de bună cuviinţă" a autorului articolului *Chestiuni de poezie*. Ca urmare în articolul *O chestiune de poezie şi urmările ei*, Mihail Sebastian a publicat, la 17 februarie, scrisoarea lui Mircea Dem. Rădulescu, însoţită de alte consideraţii asupra autorului, ceea ce determina o a doua replică a lui Mircea Dem. Rădulescu.

ECCLESIA!

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.284, 15 februarie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

ALAIN: *SENTIMENTS, PASSIONS ET SIGNES*

„Vremea", IX, nr. 425, 16 februarie, 1936, p.8. („Cartea franceză")

Comentariul critic al lui Mihail Sebastian la *Sentiments, passions et signes* de Emile Auguste Alain, publicat la Gallimard în 1935, a prefaţat volumul *Alain. Studii şi eseuri*. Traducere de Alexandru Baciu şi N. Steinhard, Minerva, 1973.

L'OPÉRA ROUMAIN: TAÏNA, *BALLET-PANTOMIME. SCÉNARIO DE S. M. LA REINE MARIE. MUSIQUE DE M. ANDRICOU. UN FESTIVAL WAGNER À LA PHILHARMONIQUE*

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.285, 16 februarie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

REVERSUL CRITICII

„Rampa", 19, nr. 5427, 16 februarie 1936, p. 1.

Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit.,p .444-445.

E. Lovinescu a consemnat laconic la 15 februarie: „Articolul lui Sebastian despre articolul meu *Un nou Ion Creangă* (*E. Lovinescu. Sburătorul. Agende literare* IV, p. 223).

În marginea acestei însemnări lovinesciene Gabriela Omăt, editoarea *Agendelor* a observant că „Textul acesta lasă ciudata senzaţie că Mihail Sebastian a fost bucuros să poată afla în sfârşit un temei de a scrie admirativ despre Lovinescu" (Ed. citat, p. 476)

O „CHESTIUNE DE POEZIE"... ŞI URMĂRILE EI

„Rampa", 19, nr. 5428, 17 februarie 1936, p. 1.

Reprodus în Mihail Sebastian, *Opere alese*. II, ed. cit., p 376+380.

Timbrul ironic al comentariului lui Mihail Sebastian, sesizat de Mircea Dem. Rădulescu, explică expedierea unei noi epistole. Replica poetului, precedată de o scurtă notă a lui Mihail Sebastian a fost publicată în „Rampa" la 22 februarie, sub titlul *Într-o chestiune de poezie*.

Repet plăcerea de a da publicităţii câteva pagini ale strălucitului nostru scriitor Mircea Dem. Rădulescu.

Este pentru mine un act de pietate literară, de a-i respecta în totul textul, ortografia şi sintaxa. Să-mi fie îngăduit un singur regret: acela că poetul îmi pune la îndoială sinceritatea admiraţiei.

Cu această unică rezervă, rămân mai departe admiratorul încercat, dar rezistent al d-lui Mircea Dem. Rădulescu.

Să-i dăm cuvântul, care va fi, cred, ultimul cuvânt – căci în ce mă priveşte nu mai am nimic de adăugat.

M. Sb.

Am citit răspunsul d-lui Sebastian. E abil şi inteligent. Sunt extrem de măgulit că mi-a recitat în orele de română la liceu versurile mele printre lecturi la Blaga, Bacovia, Arghezi, Samain, Francis Jammes, Rimbaud, Mallarmé, etc...

Face dovadă de multă erudiţie poetică.

Domnia sa susţine că toţi aceşti poeţi sunt melancolici, iar eu sunt un poet energic, un poet optimist. „Cu domnia-voastră – scrie d. Sebastian – năvălea în poezie, un aer sănătos, cuvinte dintr-o bucată, armonii zăngănitoare ...".

De perfect acord. „Gura păcătosului adevăr grăieşte", zice Sfânta Scriptură, şi cred pe d. Sebastian, care se jură cu mâna pe inimă, că e de o perfectă sinceritate.

Sunt lăudabile sforţările intelectuale ale tânărului eseist, după cum singur mărturiseşte, dar un cercetător mai sever ar constata la d-sa lacune grave şi regretabile, în ceea ce priveşte iniţierea şi cunoştinţele în domeniul atât de vast şi de complex al poeziei.

Nu este tocmai un analfabet d. Mih. Sebastian, în ale poeziei. A spicuit de ici de pe colea, din diverşi „eseişti" francezi la modă şi parafrasează, cam ce scriu d-nii eseişti din Franţa.

Dar această superficialitate de cultură, nu o afişează numai d. Sebastian, ci foarte mulţi Sebastieni, mutiplicaţi în zeci de exemplare.

E o epidemie.

D. Sebastian e un specimen fidel al acestei flore literare moderniste.

Însă, după cum am spus mai sus d. Sebastian e un specimen foarte inteligent.

Se strecoară cu abilitatea unui ţipar.

Se referă numai la poezia mea eroică, pe care, se jură cu mâna pe inimă, că o admiră.

Este îndeajuns de onorabil pentru tânărul eseist. Nici nu se putea altfel.

Când un Delavrancea, prin raportul făcut la Academia Română asupra poemelor mele *Eroice*; când un Ion Petrovici, a ţinut să reprezinte *Serenada din trecut*, înscrisă în repertoriul permanent al Teatrului Naţional; când o „Marioara Ventura" mi-a declamat, în entuziasmul a mii şi sute de mii de spectatori, majoritatea poemelor mele de război, ar fi fost cu adevărat ruşinos ca un domn Sebastian să-mi conteste meritele şi drepturile mele în poezia română contimporană.

Dar nu aceasta este adevărata credinţă a d-lui Sebastian, faţă de poezia mea. Domnul Sebastian trişează. Părerea sa intimă este cu totul alta decât aceea pe care o mărturiseşte cu mâna – eram să zic pe cruce – dar d. Sebastian zice ... pe inimă!

Este aceeaşi din primul său articol, este aceeaşi afirmare insolentă că literatura mea este trivială.

Cum? Tot ce am publicat eu vreme de treizeci de ani, colaborarea mea la „Viaţa Românească" unde au apărut majoritatea poeziilor mele din *Leii de piatră*, tot ce am publicat la „Convorbiri literare", la „Semănătorul", la „Viaţa Literară" a lui Chendi, la „Convorbiri Critice", la „Flacăra", la „Universul, la „Dimineaţa", la „Adevărul Literar" la „Rampa", la „România" din timpul războiului pentru întregirea neamului românesc ... toate acestea sunt o literatură trivială?

Tot ce mi s-a jucat pe scenele teatrelor naţionale începând cu *Romanţioşii*, primiţi cu elogii de un Alexandru Davila şi de toată critica teatrală, şi urmând cu *Serenada din trecut*; cu *Bizanţ*; cu *Petronius* cu *Maria din Mangop*;

cu *Pui de vultur* jucat de Maria Ventura ... toate acestea sunt literatură trivială?

D. Sebastian e un monument de inconştienţă literară.

Ar fi inutil să-l mai pun în curent cu întreaga mea activitate literară. Când eu înregistram primele succese, ilustrul critic stătea pierdut în nebuloza nefiinţei sau sugea din biberon.

De aceea nu mă sperie erudiţia sa literară, de care face atâta paradă şi care se învârteşte în jurul lui Blaga, Bacovia, Arghezi, pe care precocele eseist îi aşează alături de geniile universale comparându-i cu Mallarmé, Samain, Rimbaud.

Departe griva de iepure.

Procesul literar al poeziei simboliste s-a dezbătut pe larg în Franţa acum treizeci de ani şi decadentismul a dat faliment.

Citez cazul Henri de Regnier şi Jean Moréas, care au revenit la factura clasică.

Dar d. Sebastian vorbeşte şi de esenţa poeziei. Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, sunt trişti, melancolici ...

Ce ne facem atunci cu Goethe, care a fost un mare optimist?

Cum să-l clasificăm pe Victor Hugo?

Tânărul eseist Sebastian ignorează pe marele Emil Verhaeren, poetul energiei şi formidabilul reprezentant al forţelor creatoare, optimist de cea mai vastă concepţie ...

Poezia pentru d. Sebastian este o marfă, care se vinde cum s-ar vinde castraveţii confratelui său Geo Bogza, cel cu „castraveţii sub lună", în faţa cărora junele critic s-a extaziat profund ...

D. Sebastian, compară poezia mea cu o trâmbiţă!

Dar ce sunt eu de vină dacă d-lui Sebastian nu-i place trâmbiţa şi se extaziază în faţa flautului lui Arghezi.

D-sa n-a ascultat niciodată cântecul trâmbiţei, sau dacă l-a ascultat nu l-a înţeles... Accentele cântecului de

trâmbiţă, care au zburat deasupra miriştilor, dumbrăvilor, văilor, şi dealurilor româneşti, care au fluturat sub steagurile zdrenţuite, sub aripile glorioase de epopee de pe câmpia Mărăşeştilor, d. Sebastian, nu le-a auzit ... Iar dacă le-ar fi auzit, nu le-ar fi înţeles niciodată ...

Acest cântec de trâmbiţă nu răsună printre flautele şi saxoanele din creierul său modernist.

Cântecele trâmbiţei care evocă sângele vitejilor răspândiţi pe toate câmpurile de luptă ale acestei ţări blagoslovite de Dumnezeu e un suprem omagiu adus ostaşilor noştri căzuţi cu jertfă dureroasă, pentru păstrarea şi întregirea hotarelor româneşti ...

Mi-am făcut o datorie să cânt suprema jertfă a soldaţilor noştri, cu accente de trâmbiţă.

E o mare cinste pentru mine.

Şi de aceea m-am ridicat din modesta mea tăcere, să biciuesc cum se cuvine, lipsa de cuviinţă cu care înfumuratul scrib cotidian atacă pe scriitorii români.

Generaţia mea de scriitori era călăuzită de o altă concepţie decât a tinerilor de azi. Scriitorii tineri de ieri, aveau, faţă de scriitorii mai bătrâni, respectul muncei dacă nu al valoarei. N-am pomenit ca un scriitor tânăr să aibă vreo atitudine necuviincioasă faţă de Iosif, de Anghel, de Gârleanu ...

Azi vremurile s-au schimbat.

Altă generaţie, alt suflet, altă mentalitate.

Am scris acest articol nu pentru d. Sebastian, ci pentru a înfiera un sistem, care se înrădăcinează în publicistica noastră.

Iar pentru a termina, uitasem să mărturisesc, că ştiam mai dinnainte ce va răspunde ilustrul şi inteligentul critic. Din zecile de mii de versuri din opera mea, un chiţibuşar a desprins un vers dintr-o piesă de teatru, care închidea o idee de tranziţie şi pe care toţi adversarii mei, care au încercat să ma atace, l-au behăit pe rând ca nişte oi blege ...

A bon entendeur, salut!

Mircea Dem. Rădulescu

DESPRE UN „CAZ" DAVILA

„Rampa", 19, nr. 5429, 19 februarie 1936, p. 1.
Reprodus în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul.* ed. cit., p.91-93.

AUSTRIA ŞI MICA ATANTĂ
ITALIA ABSENTĂ DIN EUROPA
ALEGERILE DIN SPANIA

Index, 20 februarie 1936
Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit.,p .652-654.

DESPRE UN TEATRU „NARCISIST"

„Rampa", 19, nr. 5430, 20 februarie 1936, p. 1.

SÂNGELE NEGRU

„Rampa", 19, nr. 5431, 21 februarie 1936, p. 1.
Alte observaţii critice asupra lui Louis Guilloux, autorul romanului *Le sang noir* care „a deşteptat – în Franţa – cele mai variate comentarii", preced cronica din „Rampa". În „Breviarul" revistei Mihail Sebastian comentase la 9 februarie articolul lui Louis Guilloux, *Note asupra romanului*, „o confesiune de autor, publicată în revista franceză „Europa". „Lăsând la o parte caracterul politic al „notelor" se găsesc aici unele interesante observaţii asupra artei romanului" – scrie Mihail Sebastian şi citează câteva dinre ele. La 13 februarie, tot în „Breviar", Sebastian face primele aprecieri critice asupra romanului: „Dacă ne e permis să comunicăm o impresie de lectură,

înainte de a fi terminat citirea întregii cărţi, să spunem că într-adevăr romanul lui Louis Guilloux, *Le sang noir*, apărut la N.R.F. va pare cu mult cea mai interesantă operă din actuala recoltă franceză. Se resimt însă puternice influienţe din Celine. *Voyage au bout de la nuit* face şcoală".

Despre Joseph Peyré şi romanul său *Sang et lumière*, Sebastian se pronunţase, în puţine cuvinte, şi în „Breviar", la 31 ianuarie când semnala, în aceiaşi termeni noua „descoperire a premiului Goncourt": „O linie de mediocritate simpatică, fără pretenţii şi fără ambiţii, trece şi prin acest roman, în care nu veţi găsi nici prea mult sânge, nici prea multă lumină".

O a doua cronică consacrată romanului *Le sang noir* va apărea două zile mai târziu la rubrica lui Mihail Sebastian, „Cartea franceză" din „Vremea".

IL EST INTERDIT DE RIRE!

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.289, 21 februarie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

LE FILS DE BLASCO IBÁÑEZ

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.290, 22 februarie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

M. BLECHER: *ÎNTÂMPLĂRI ÎN IREALITATEA IMEDIATĂ*

„Rampa", 19, nr. 5432, 22 februarie 1936, p. 1. („Cronica literară")

Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit.,p .250-252.

Apariţia cărţii a fost semnalată de Mihail Sebastian în „Breviar", la 13 februarie 1936: „Febrilă, neliniştită, copleşită de întrebări ..."

Într-o notă de jurnal, Octav Şuluţiu apreciază cronica lui Sebastian ca „excesiv de elogioasă". (O. Şuluţiu. *Jurnal*, Editura Dacia, 1974, p. 275).

RUSOAICA LA EDIŢIA A V-A

„Rampa", 19, nr. 5433, 23 februarie 1936, p. 1.

Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p .363-364.

Din eroare, Mihail Sebastian indică anul 1932, ca an de apariţie al romanului lui Gib. Mihăescu. *Rusoaica* a apărut în 1933 şi, în acelaşi an, la 1 iulie, cronica lui Mihail Sebastian a fost publicată în „România literară".

LOUIS GUILLOUX: *LE SANG NOIR*

„Vremea", IX, nr. 426, 23 februarie 1936, p.1 („Cartea franceză")

După cum se menţionează în ziar, cartea a apărut la editura Gallimard, N.R.F.

DOMNUL GOE ÎN POLITICA EXTERNĂ

„Rampa", 19, nr. 5434, 24 februarie 1936, p. 1.

Pierre Etienne Flandin este titlul articolului lui Vasile Lovinescu, la care se referă Mihail Sebastian. Articolul a apărut la 23 februarie 1936 în „Vremea" unde Mihail Sebastian deţinea rubrica permanentă „Cartea

franceză". Nu este primul prilej pentru Mihail Sebastian de a amenda comentariile de politică externă ale lui Vasile Lovinescu. La 17 iunie 1935, scriitorul observă în „Breviarul" din „Rampa" că articolul lui Vasile Lovinescu despre căderea ultimului guvern de la Paris, publicat cu puţine zile în urmă în „Vremea" este o „parafrazare inutilă, după articole similare" din presa franceză şi afirmă: „de vreme ce îl putem ceti de-a dreptul pe d. Pierre Gaxotte – la ce să ne mai încurcăm cu d. Vasile Lovinescu".

Ideea este preluată în *Domnul Goe în politica externă*: „A schiţa locul d-lui Flandin în politica franceză ar putea fi un lucru interesant. Dar pentru aceasta nu e nevoie să citeşti trei articole din „*Je suis partout*", două din „Action Française, unul din „*Echo de Paris*" şi pe urmă să le traduci prost semnându-le Vasile Lovinescu".

Replica lui Vasile Lovinescu a venit la 1 martie, cu dedicaţie: *Pentru d. Sebastian*:

„Într-o foaie de culise cinematografice unde pontifiază, un domn Mihail Sebastian şi-a manifestat harţagul contra articolului meu din „Vremea" asupra lui Pierre Flandin şi a anumitor violenţe de limbaj împotriva acestui foarte mediocru personaj. Dacă n-aş fi văzut mahalagismele cu care domnul Sebastian îl gratifica pe Napoleon acum câteva săptămâni (... v. „Vremea, Crăciun) sau dacă în locul bădărăniilor, mi-ar fi pus în faţă un alt portret al lui Flandin schiţat de d-sa, aş fi crezut că într-adevăr simţul obiectivităţii l-a îndemnat pe M. Sebastian să-şi verse hârdaiele, chiar şi într-o foaie ce de obicei se extaziază pentru toate fâţele ecranului şi a tretourilor.

Dar alta e povestea domnului Sebastian şi altul sensul mitocăniilor sale.

Caracteristica ovreiului prost, inteligent, simplu, cultivat, pe orice latitudine şi orice longitudine, e un simţ, aproape genial, al adversarului. Nu-l simte, îl presimte şi atunci spaima, reducându-i pe toţi la acelaşi numitor, le dă o fizionomie, gesturi şi reacţiuni comune, fie ei de Ghetto,

fie din palate, fie din Brăila, fie din Paris. Şi de aceea, domnul Sebastian care admite ca orice ovreiaş să trateze pe Hitler de bandit şi pe Mussolini de brută, îşi pierde firea când ataci pe inexistentul Flandin.

În adevăr, Flandin e unul din cei mai trişti reprezentanţi ai unei lumi putrede, vlăguită, sterilă, pe care avântul formidabil al tineretului din întreaga lume o va mătura. Când l-am atacat deci, nu e din motivul unei opinii personale care nu contează (ca a nimănui de altminteri) în desfăşurarea formidabilelor evenimente ce vor urma. A fost un gest de solidarizare cu întreaga mea generaţie, un strigăt cercetăşesc. Şi în această generaţie, în solidaritatea ei, în simţul ei compact de unitate, la Bucureşti, la Berlin, la Roma, Hefterul a simţit Duşmanul pe bună dreptate. [....]

Articolele mele seamănă cu ale lui Gaxotte? Dar ce dovadă mai bună a ecumenităţii credinţei noastre, a adevărului ei, când se manifestă spontan identic, în condiţiile cele mai diverse. Natural însă, că atunci când eşti un venetic, un vagabond, epiderma ta nu poate pricepe că un Român de rasă bună şi un Francez de rasă bună pot avea reacţiuni identice faţă de situaţii identice. [....]"

Polemica s-a încheiat cu violentul atac antisemit al lui Vasile Lovinescu, înregistrat de Eugen Lovinescu în *Agende*, la 2 aprilie 1936: „Lala Lovinescu, întors de la Londra, Paris. Îl dojenesc p. art. Sebastian, «Vremea»" (*Agende*, IV, p.235).

După articolul *Domnul Goe în politica externă*, colaborarea lui Mihail Sebastian la „Vremea" a încetat, fiind înlăturat de Vladimir Donescu, directorul publicaţiei.

În *Jurnal*, la 11 iunie 1936, scriitorul consemnează, la 2 martie 1936, „cearta" cu „Vremea" şi poziţia lui Mircea Eliade faţă de această confruntare: „Mi se spune că Mircea a fost «revoltat», cetind în faţa lui Donescu, articolul meu din «Rampa». Nu-mi găsea nici o scuză şi îl aproba în totul pe «adversarul» meu". (Mihail Sebasian, *Jurnal*, 2005, p.45).

În *Jurnal*, Sebastian pomeneşte de existenţa unei replici, nepublicate, pe care ar fi vrut s-o includă în proiectatul volum de polemici „Voluptatea de a fi scriitor": „Ce păcat că am rupt răspunsul pentru Lovinescu – «Vremea». Ar fi intratat aşa de bine aici. Să-l scriu din nou, n-aş putea." (*Jurnal*, ed. cit. p.62).

QUATRIÈME CONCERT DE LA MUSIQUE NOUVELLE. DOROTHY HUMPHREYS. UNE SOIRÉE DE JAZZ. ZINO FRANCESCATTI ET LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.292, 25 februarie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

NĂPASTA SAU DESPRE UN SĂMĂNĂTORIST FĂRĂ VOIE

„Rampa", 19, nr. 5435, 26 februarie 1936, p. 1.

RECITIND CRONICI VECHI ...

„Rampa", 19, nr. 5436, 27 februarie 1936, p. 1.

Reprodus în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul.* ed. cit., p.130-132 şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit.,p .539-540.

N. DAVIDESCU: *ROMA*

„Rampa", 19, nr. 5437, 28 februarie 1936, p. 1. („Cronica literară")

Poemul lui N. Davidescu a apărut la Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II".

MOLIÈRE POLITIC

„Rampa", 19, nr. 5438, 29 februarie 1936, p. 1.

LE PARADOXE DU JOURNALISME

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18296 29 februarie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

NOTĂ LA UN ROMAN PROLETAR

„Revista Fundaţiilor Regale", III, nr.3, martie 1936, p. 679-683. („Cronici").

ZINO FRANCESCATTI. CLEMENS KRAUSS, VIORICA URSULEAC ET LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18297, 1 martie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

DUPĂ O VIZITĂ LA „INSTITUTUL FRANCEZ"

„Rampa", 19, nr. 5439, 1 martie 1936, p. 1.

UN CORRESPONDANCE LITTÉRAIRE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.300, 5 martie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

1 MARTIE

„Rampa", 19, nr. 5440, 2 martie 1936, p. 1.

ALICE VOINESCU: *MONTAIGNE. OMUL ŞI OPERA*

„Rampa", 19, nr. 5443, 6 martie 1936, p. 1. („Cronica literară")

Un comentariu asupra *Eseurilor* lui Montaigne, în marginea cărţii care a apărut la Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", a fost publicat de Mihail Sebastian o lună mai târziu în „Revista Fundaţiilor Regale".

DEVENEZ ROMANCIERS!

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18302, 7 martie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

DE LA STRESEMANN LA HITLER

Index, 8 martie 1936

Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit.,p .654-656.

SI J'ÉTAIS ROI *À L'OPÉRA ROUMAIN. JOHANN STRAUSS À LA PHILHARMONIQUE*

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.303, 8 martie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

POEZIA LA CABARET

„Rampa", 19, nr. 5446, 8 martie 1936, p. 1.

Reprodus în vol. Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 155-156.

ION CĂLUGĂRU: *DE LA CINCI PÂNĂ LA CINCI*

„Rampa", 19, nr. 5449, 13 martie 1936, p. 1. („Cronica literară")

Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit.,p .275-277.

Volumul, publicat la editura „Vremea" a fost semnalat de Mihail Sebastian în „Breviarul" din 22 ianuarie: „*De la cinci la cinci*, cartea de nuvele a d-lui Ion Călugăru a apărut şi trebuie cetită. ... dacă nu puteţi ceti *Copilăria unui netrebnic*, consolaţi-vă cetind cel puţin aceste nuvele, pe care Călugăru le strânge în volumul tipărit recent în editura Vremea".

LE TRISTE SORT DES ÉCRIVAINS

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18308, 14 martie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

JACQUES THIBAUD. LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18309, 15 martie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

G. IBRĂILEANU
A. de HERZ
ÎNTRE CHAPLIN ŞI BUTLER

„Rampa", 19, nr. 5452, 16 martie 1936, p. 1. Cele trei texte au apărut la rubrica „Breviarul săptămânii".

LE RECITAL DES DANSEURS RUSSES

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.310, 17 martie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

REMILITARIZAREA RENANIEI

Index, 19 martie, 1936. („Cronica externă").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit.,p .656-658.

UN NOUVEAU VICE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18313, 20 martie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

GEORGE MIHAIL ZAMFIRESCU: *SFÂNTA MARE NERUŞINARE*

„Rampa", 19, nr. 5455, 20 martie 1936, p. 1,2. („Cronica literară")

Apariţia romanului a fost semnalată de Mihail Sebastian la 24 şi la 31 ianuarie în „Breviar".

ŒDIPE *DE GEORGES ENESCO.* *RICARDO ODNOPOSOFF ET LA PHILHARMONIQUE*

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18315, 22 martie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Ricardo Odnoposoff împărţea cu violonistul de origine română Arnold Rosé postul de concertmaestru al Filarmonicii din Viena, dar amândoi vor fi excluşi din orchestră după Anschluss.

„SIMBOLURI" LA LONDRA CODUL PENAL *COPILĂRIA UNUI NETREBNIC* UN MOMENT DINTR-UN FILM

„Rampa", 19, nr. 5458, 23 martie 1936, p. 1. Cele patru texte au apărut la rubrica „Breviarul săptămânii".

Cronica la romanul *Copilăria unui netrebnic* va fi publicată de Mihail Sebastian în „Rampa", 9 mai 1936.

ŒDIPE *ET SES CRITIQUES*

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.318, 26 martie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

PELTZ: *NOPŢILE DOMNIŞOAREI MILLI*

„Rampa", 19, nr. 5461, 27 martie 1936, p. 1. (Cronica literară").

Romanul, publicat la editura Alcalay, a fost anunţat de Mihail Sebastian în „Breviar", la 13 februarie 1936: „Avem impresia că este o revenire şi că după divertismentul

Actele vorbeşte, d. Peltz reia firul întrerupt al romanelor sale"

Romanul „buf" *Actele vorbeşte* a fost comentat de Mihail Sebastian în crtonica din „Rampa" la 19 iulie 1935.

LE REQUIEM *DE VERDI À LA PHILHARMONIQUE. UN RÉCITAL ANNA KLEINE*

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.321, 29 martie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

MOARTEA LUI TIKTIN CRITICA ŞI *OEDIP* O CARTE

„Rampa", 19, nr. 5464, 30 martie 1936, p. 1. Cele trei texte au apărut la rubrica „Breviarul săptămânii".

NOTĂ LA UN COMENTAR DESPRE MONTAIGNE

„Revista Fundaţiilor Regale", III, nr.4, aprilie 1936, p. 190-197. („Cronici")

Vezi şi cronica din „Rampa", 6 martie 1936.

Volumul Alice Voinescu . *Montaigne. Omul şi opera* a apărut la Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", se menţionează în nota de subsol.

UNE SEMAINE BACH

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.324, 2 aprilie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

Impresiile despre acest apar şi într-o notă de jurnal: „Am ascultat vineri seara, la Ateneu, *Pasiunea lui Ioan*, iar azi-dimineată a lui *Matei*, în care regăsesc o sumă de lucruri păstrate în amintire de anul trecut, dar şi descopăr nenumărate lucruri noi. Mă simţeam copleşit. Aveam într-adevăr senzaţia fizică de a mă afla sub o boltă de sunete. E o senzaţie de monumental, care face poate pentru prima dată ca vorba «arhitectură sonoră» să nu fie pentru mine o vorbă goală. Şi câte pagini suave, câte momente de graţie" (*Jurnal*, text îngrijit de Gabriela Omăt, prefaţă şi note de Leon Volovici, Editura Humanitas, Bucureşti, 2002, p. 49). În numeroase rânduri, diaristul scrie cu emoţie despre *Matthäus Passion*, dar într-o notă din 28 martie 1937 precizează că audiţia acestui oratoriu devenise chiar o superstiţie: „Vineri seara, de la Leipzig, *Matthäus Passion*. Mă temeam că va trece primăvara fără s-o ascult. Aş fi fost neconsolat. Nu e numai o mare bucurie muzicală: a devenit o superstiţie pe care o consider voitoare de bine.

Mi-a plăcut enorm, dar am ascultat-o cu un sentiment mai puţin grav. Încep să mă familiarizez cu ea. Sunt pasagii pe care le aştept, le prevăd, le urmăresc. Nu mă mai surprinde nimic, şi nu mai ascult cu timiditatea din trecut. Totul mi se pare mai intim, mai puţin ceremonios, mai puţin sever, mai mozartian decât altădată. Încă o dată, am fost fericit regăsind aria tenorului din partea întâia «Ich will bei meinem Jesu wachen». Şi atâtea alte lucruri..." (*Jurnal*, ed. cit., p. 122)

G. CIPRIAN: *SOŢ ORI FĂR 'DĂ*
G. TOPÂRCEANU: *PRIN PLANINA*

„Rampa", 19, nr. 5467, 3 aprilie 1936, p. 1, 4. („Cronica literară").

Titlul complet al romanului lui George Ciprian este *Soţ ori făr'dă* sau *Odiseea lui Haralambie Cutzaftachis*. A apărut la Editura „Cugetarea"

Volumul lui Topârceanu a fost publicat la Editura Naţionala Ciornei.

VIVE HAUPTMANN!

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18326, 4 aprilie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

LA PASSION SELON SAINT JEAN *ET* SELON SAINT MATTHIEU *DE J. S. BACH. MARIO ROSSI ET LUIGI SILVA. ALEXANDRE UNINSKY ET LA PHILHARMONIQUE*

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18327, 5 aprilie 1936, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

HAUPTMANN
JOCURI DE NOROC
UN MESAJ DE TINEREŢE

„Rampa", 19, nr. 5470, 6 aprilie 1936, p. 1.

Cele trei texte au apărut la rubrica „Breviarul săptămânii".

Comentarii în jurul Cazului Bruno Hauptmann, şi în articolul din „L'Indépendance Roumaine, 4 aprile 1936.

MIHAIL CELARIANU: *FEMEIA SÂNGELUI MEU*

„Rampa", 19, nr. 5473, 10 aprilie 1936, p. 1, 4. („Cronica literară").

Romanul lui Mihail Celarianu a apărut la Editura Socec & Co. S.A.

LE RÉCITAL UNINSKY

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.331, 10 aprilie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

Pianistul rus Alexander Uninsky (1910-1972) s-a bucurat de notorietate în lumea muzicală mai ales după câştigarea, în 1932, a Concursului Chopin de la Varşovia. Primii doi pianişti au ajuns la finalul concursului cu acelaşi punctaj, iar câştigătorul a fost decis prin tragere la sorţi. Cel care a pierdut, pianistul ungur Imre Ungár, va concerta la Bucureşti în mai multe rânduri.

QUELQUES LIVRES DE POÉSIE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18332, 11 aprilie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

CĂRŢI VECHI ŞI HÂRTII REGĂSITE

„Rampa", 19, nr. 5475, 12 aprilie 1936, p. 1, 2.

P. MIHĂESCU (SĂRMANUL KLOPSTOCK): *GINTA LATINĂ*

„Rampa", 19, nr. 5477, 17 aprilie 1936, p. 1,4 („Cronica literară").

L'OPÉRA ROUMAIN: DON JUAN *DE MOZART*

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18336, 19 aprilie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

ALBERT THIBAUDET A MURIT
CONGRESUL ISTORICILOR
WALDEN

„Rampa", 19, nr. 5480, 20 aprilie 1936, p. 1. Cele trei texte au apărut la rubrica „Breviarul săptămânii".

Despre Albert Thibaudet, Mihail Sebastian a scris, tot atunci, un articol pentru „L'Indépendance roumaine", 30 aprile 1936 şi *Nota despre Albert Thibaudet* publicată în „Revista Fundaţiilor Regale" (6, 1936).

URY BENADOR: *HILDA*

„Rampa", 19, nr. 5483, 23 aprilie 1936, p. 1. („Cronica literară").

Romanul lui Ury Benador a apărut la Editura Cugetarea.

LES ÉCRIVAINS ET LA POLITIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18340, 25 aprilie 1936, p. 3, semnat *Flaminius*.

LOLA BOBESCO. VITTORIO GUI. LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18341, 26 aprilie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Impresii despre concertul tinerei violoniste, dar şi despre prezenţa în sala de concert a lui Anton Holban sunt surprinse în paginile *Jurnalului*:

„Azi-dimineaţă, la Ateneu, concert Lola Bobescu (*Simfonia spaniolă* de Lalo). O fată de 15-16 ani, cu gesturi încă de copil, cu un amestec delicios de bravură şi timiditate. Cântă admirabil, dar în timp ce cântă surâde ici şi colo cuiva din sală – o rudă probabil, sau un prieten, întocmai cum faceau la Brăila elevele lui Mlle Lambert, la examen. Emoţionant de tânără, de sinceră, de fragedă. O fată din Francis Jammes.

În primele rânduri, Anton Holban aplauda cu un fel de entuziasm lubric. E delicios băiatul ăsta, care pare o fată bătrână.

— M-ai prins în flagrant delict de emoţie, mi-a spus." (*Jurnal*, ed. cit., p. 122)

Breviarul săptămînii (Alegerile franceze; Lola Bobescu; Un recital de poezie),

„Rampa", 19, nr. 5485, 28 aprilie 1936, p. 1;

ALEGERILE FRANCEZE
LOLA BOBESCU
UN RECITAL DE POEZIE

„Rampa", 19, nr. 5485, 28 aprilie 1936, p. 1. Cele trei texte au apărut la rubrica „Breviarul săptămânii".

Despre „arta" Lolei Bobescu şi în cronica muzicală din „L'Indépendance Roumaine" (26 aprilie 1936).

ALBERT THIBAUDET

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18344, 30 aprilie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

NOTĂ LA UN ROMAN FEMININ

„Revista Fundaţiilor Regale", III, nr. 5, mai 1936, p.402-405. („Cronici")

Reprodus în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici, Memorial*, ed. cit., p. 380-384.

În nota de subsol se menţionează că romanul Luciei Demetrius, *Tinereţe* a apărut la Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II".

ION PILLAT: *POEME ÎNTR-UN VERS*
MIHAIL: *URMARE*

„Rampa", 19, nr. 5488, 1mai 1936, p. 1. Cele două texte au apărut la rubrica „Cronica literară".

Un alt comentariu critic asupra volumului lui Ion Pillat, *Poeme într-un vers*, în „L'Indépendance Roumaine", 10 aprilie 1936: *Quelques livres de poésie.*

SANDU ALBU ET L'ORCHESTRE RADIO.
IRÈNE DUBISKA ET LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18346, 3 mai 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

NIŞTE ALEGERI ... ŞI UN CANDIDAT

„Rampa", 19, nr. 5490, 4 mai 1936, p. 1.

Reprodus în *Opere alese.* II. ed. cit., p. 344-346.

„Scrisoarea apocrifă" publicată în „Rampa" este o formulă inedită de protest a lui Mihail Sebastian la cererea de primire în S. S. R. a lui C.onstantin Kiriţescu. Titulatura de „cenzor general al culturii române" parafrazează funcţia de Director General al învăţământului secundar, poziţie din care Constantin Kiriţescu a impus anumite interdicţii în numele moralităţii literaturii. Candidatura lui Constantin Kiriţescu a fost dezaprobată în termeni asemănători de

Octav Şuluţiu, care consemnează în *Jurnal*, la 3 mai 1935: Alegeri la S. S. R. Dată memorabilă. Am fost acceptat membru. [...] Tot acum a căzut K. K. Kiriţescu, cu 26 de voturi pentru şi 49 contra. A avut impertinenţa acest măgar, care a dat numai lovituri literaturii, să ceară admiterea în S. S. R., dar a căzut. Ceea ce m-a bucurat mai mult decât alegerea mea. M-a bucurat că scriitorii au dovedit totuşi demnitate refuzând dintre ei pe falsul moralist atentator la literatură" (Octav Şuluţiu. *Jurnal.* Dacia, 1975, p. 375). Nicolae Florescu, editorul *Jurnalului* menţionează într-o *notă* la această consemnare că în împrejurarea respectivă a circulat, de asemenea, un „manifest" tipărit, redactat de Şerban Cioculescu, Mircea Damian şi Zaharia Stancu prin care se cerea scriitorilor să respingă cererea lui C. Kiriţescu.

ION CĂLUGĂRU: *COPILĂRIA UNUI NETREBNIC*

„Rampa", 19, nr. 5490, 4 mai 1936, p. 1. („Cronica literară").

Reprodus în *Opere alese.* II. ed. cit., p. 381-384, în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici, Memorial*, ed. cit., p. 273-277 şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p. 277-279 .

LA SEMAINE DU LIVRE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.351, 9 mai 1936, p. 2, semnat *Flaminius*.

ADRIENNE LECOUVREUR *À L'OPÉRA ROUMAIN. LE RÉCITAL NADIA CHEBAP. LA PHILHARMONIQUE*

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.352, 10 mai 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

ZIUA CĂRŢII
LUNA BUCUREŞTILOR
SPECTACOLELE VIENEZE
DESTINUL MARSEILLEZEI

„Rampa", 19, nr. 5496, 11 mai 1936, p. 1. Cele patru texte au apărut la rubrica „Breviarul săptămânii".

UN LIVRE DE POLÉMIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18355, 14 mai 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

TUDOR ARGHEZI: *CIMITIRUL BUNA VESTIRE*

„Rampa", 19, nr. 5499, 15 mai 1936, p. 1. („Cronica literară").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici, Memorial*, ed. cit., p. 377-380 şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p. 247-250.

Romanul *Cimitirul „Buna Vestire"* a apărut la Editura Universala Alaclay şi Co.

LES ÉCRIVAINS SE LAMENTENT!

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18357, 16 mai 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

LE DERNIER CONCERT DE LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.358, 17 mai 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

UN NOU IMPERIU
MOARTEA LUI SPENGLER
JE SUIS PARTOUT
15 ANI DE POEZIE

„Rampa", 19, nr. 5502, 18 mai 1936, p. 1. Cele patru texte au apărut la rubrica „Breviarul săptămânii".

L'INDUSTRIE DES „AUTOGRAPHES"

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.361, 21 mai 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

DAN PETRAŞINCU: *OMUL GOL*

„Rampa", 19, nr. 5505, 22 mai 1936, p. 1. („Cronica literară").

Volumul a apărut la Editura Socec şi Co. S.A.

L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE BERLIN

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.363, 24 mai 1936, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Într-o notă din 11 octombrie 1936, Mihail Sebastian aminteşte reacţia lui Radu Cioculescu prilejuită de concertul Filarmonicii din Berlin: „Radu Cioculescu îmi povestea aseară cum a rupt relaţiile cu o familie de prieteni, pentru că femeia – profesoară de liceu – a semnat un manifest pentru «Universul».

Asta mi-a amintit că tot el, Radu Cioculescu, a refuzat să primească bilete şi să ia parte la concertele

orchestrei din Berlin, astă-vară, pentru că nu putea accepta niciun contact cu o instituţie hitleristă.

Curios om. Probabil, singurul român radical care există." (*Jurnal*, ed. cit., p. 88)

Daca la cele două concerte ale orchestrei berlineze Sebastian a participat şi apoi a scris despre ele cu entuziasm, un concert din 19 octombrie 1941, cu muzică germană şi cu un pianist german (pianistul german Walter Gieseking şi dirijorul George Georgescu au interpretat Beethoven – *Simfonia a IV-a în Si bemol major*, Bach – *Concertul brandenburgic în Re major*, Schumann – *Concertul pentru pian şi orchestră în la minor*, Paul Constantinescu – Suită de orchestră, extrasă din muzica baletului *Nuntă în Fundul Moldovei*), îi va prilejui una dintre cele mai tulburătoare pagini din *Jurnal*:

„Am fost azi-dimineaţă la Filarmonică, unde cânta Gieseking (concertul de Schumann, un concert brandenburghez de Bach [pentru] flaut, pian şi vioară, *Simfonia IV* de Beethoven). Biletul îl luasem încă de la începutul săptămânii, după multe ezitări oprite scurt de o hotărâre bruscă: fie ce o fi, am să mă duc! Dar remuşcările au început imediat. Mi-era ruşine de mine însumi. E oare posibil să am uşurinţa, frivolitatea, lipsa de scrupul de a mă duce la un concert nemţesc, în zilele astea amare! Sute de familii evreieşti din Bucovina sunt în chiar clipa asta în pribegie! Mii de evrei sunt în lagăre de muncă – şi între ei Benu! În fiecare zi, în fiecare ceas, alte orori, alte umilinţi ne încovoaie, ne doboară – iar eu mă duc la Filarmonică! Mă hotârâsem să dau biletul înapoi. Eram decis să nu mă duc în niciun caz la concert. Dar, în clipele de mai mică indignare, o altă voce, insidioasă, începea să vorbească: De ce să ne mortificăm? De ce să ne impunem renunţări absurde? De ce să ne interzicem noi înşine puţinele bucurii care ne mai rămân? N-am ascultat muzică de astă-primăvară, de când mi-au luat aparatul de radio. Un concert – şi încă un atât de frumos concert – va fi un ceas

de uitare, de bucurie. Câte bucurii îmi mai rămân? Până aseară, până azi-dimineaţă, nu ştiam dacă mă voi duce. M-am dus.

Stranie senzaţie de a intra în sala Ateneului, unde nu mai călcasem de atâta vreme! Nu-mi puteam învinge timiditatea, ruşinea, frica. Aş fi vrut să nu mă vadă nimeni, să nu văd pe nimeni. Mi se părea că sunt un fel de fantomă revenită pentru o clipă la lumină. Ce freamăt de rochii, de mâini albe, de blănuri, de uniforme. Nenumărate fete tinere frumoase. Câteva femei admirabile. Bărbaţii aproape toţi bine îmbrăcaţi, calmi, respirând siguranţă de sine, confort. Pe strapontina mea mă simţeam mizerabil, dizgraţiat, urât, bătrân, trist, jerpelit. Războiul numai prin mine trece? Numai eu îl trăiesc? Toată această lume nu-l simte, nu-l vede, nu-l cunoaşte? Jumătate din bucuria concertului mi-a fost luată de obsesiile cu care venisem acolo, fără să pot scăpa de ele măcar o secundă. Nu ştiu dacă voi repeta experienţa.

Beethoven îmi place mereu mai puţin. Erau fraze de operă. Rossini parcă. Cred că aş asculta cu mai multă plăcere sonatele." (*Jurnal*, ed. cit., p. 403-404)

BALCANIADA
ALEGERI LA ACADEMIE
HENRI DE RÉGNIER

„Rampa", 19, nr. 5507, 25 mai 1936, p. 1. Cele trei texte au apărut la rubrica „Breviarul săptămânii".

IL N'Y A PAS DE CRISE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.366, 28 mai 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

I. IGIROŞIANU: *NELINIŞTI*
ION IOVESCU: *NUNTĂ CU BUCLUC*

„Rampa", 19, nr. 5510, 25 mai 1936, p. 1, 4. Cele două cronici au apărut la rubrica „Cronica literară".

În revistă se menţionează locul apariţiei volumelor: I. Igiroşeanu. *Nelinişti* la Krafft şi Drotieff S.A.; Ion Iovescu. *Nuntă cu bucluc*, la editura Cugetarea.

DEUXIÈME CONCERT DE L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE BERLIN. LE CONCERT EUROPÉEN DES POSTES ROUMAINS DE RADIO

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18369, 31 mai 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

NOTĂ DESPRE ALBERT THIBAUDET

„Revista Fundaţiilor Regale", III, nr.6, iunie 1936, p.658-664.

Reprodus în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici, Memorial*, ed. cit., p. 199-206 şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit.,p.155-159.

Sintagma „Albert Thibaudet a fost un Linné al literaturii" a fost folosită prima dată în nota publicată de Mihail Sebastian la moartea marelui scriitor. (*Albert Thibaudet a murit* în „Breviarul săptămânii", „Rampa", nr. 5480, 20 aprilie 1936).

Un al doilea articol, scris în aceeaşi împrejurare, *Albert Thibaudet*, a fost publicat la 30 aprilie 1936 în „L'Indépendance roumaine".

TUDOR ARGHEZI ÎN EDIŢIE DEFINITIVĂ „CĂDEREA" D-LUI LOVINESCU SAINT-EXUPÉRY

„Rampa", 19, nr. 5513, 1 iunie 1936, p. 1. Cele trei texte au apărut la rubrica „Breviarul săptămânii".

Cele două articole ale lui Mihail Sebastian din „Rampa", referitoare la primirea lui E. Lovinescu la Academie (*Alegeri la Academie* şi *„Căderea" d-lui Lovinescu*) au fost înregistrate de critic în *Agende* la 28 şi 29 mai 1936. (E. Lovinescu, *Sburătorul, Agende IV*, Minerva, 2000, p. 251).

UNE POLÉMIQUE ACADÉMIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.372, 4 iunie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

ION MINULESCU: *NU SUNT CE PAR A FI*

„Rampa", 19, nr. 5517, 6 iunie 1936, p. 1. („Cronica literară").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici, Memorial*, ed. cit., p. 242-245 şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit.,p.214-216.

LE ROI ET LA CULTURE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.375, 7 iunie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

SFÂRŞIT DE STAGIUNE
EMINESCU, ÎN BIOGRAFIE ŞI CRITICĂ
UN STENDHALIAN PRIM MINISTRU

„Rampa", 19, nr. 5519, 8 iunie 1936, p. 1. Cele trei texte au apărut la rubrica „Breviarul săptămânii".

Sfârşit de stagiune a fost reprodus în Mihail Sebastian. *Opere alese*. I. Ediţie îngrijită de Vicu Mândra. Editura pentru Literatură, 1962, p.481-482

LES REVUES ET LA CRITIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18377, II iunie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

YOGA

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18379, 13 iunie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

E. CIORAN: *CARTEA AMĂGIRILOR*

„Rampa", 19, nr. 5522, 13 iunie 1936, p. 1. („Cronica literară").

Cartea a apărut la editura Cugetarea.

Reprodus în Mihail Sebastian. *Opere alese*. II, ed. cit. p. 386-389

UNE ÉLECTION ACADÉMIQUE... EN 1907

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18380, 14 iunie 1936, p. 2, semnat *Flaminius*.

O PRĂBUŞIRE CARE SE VEDE ... ŞI MAI MULTE CARE NU SE VĂD ÎNŢELEGEREA BALCANICĂ A PRESEI O TIPICĂ ALEGERE DE ACADEMICIAN

„Rampa", 19, nr. 5524, 15 iunie 1936, p. 1. Cele trei texte au apărut la rubrica „Breviarul săptămânii".

„VIENT DE PARAÎTRE"

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.384, 19 iunie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

VIRGIL CARIANOPOL: *SCRISORI CĂTRE PLANTE* GEORGE DUMITRESCU: *ZĂPEZI ŞI PURPURĂ* ŞTEFAN ION GEORGE: *ARGO*

„Rampa", 19, nr. 5528, 20 iunie 1936, p. 1, 4. Cele trei volume au fost comentate la săptămânala „Cronica literară" a lui Mihail Sebastian.

Reproduse în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici, Memorial*, ed. cit., p. 245-250.

[LA VIE MUSICALE DE BUCAREST]

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18386, 21 iunie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

GORKI LITERATURĂ „AMNISTIATĂ" DOCTORUL GASTER

„Rampa", 19, nr. 5530, 22 iunie 1936, p. 1. Cele trei texte au apărut la rubrica „Breviarul săptămânii".

NOTRE „SYMBOLISME"

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.389, 25 iunie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

N. M. CONDIESCU: *ÎNSEMNĂRILE LUI SAFIRIM*

„Rampa", 19, nr. 5534, 27 iunie 1936, p. 1. („Cronica literară").

[LES PROGRAMMES MUSICAUX À LA RADIO I]

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.392, 28 iunie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

CONSTANTI STERE PREMIILE SCRIITORILOR UN ISTORIC LITERAR

„Rampa", 19, nr. 5536, 29 iunie 1936, p. 1. Cele trei texte au apărut la rubrica „Breviarul săptămânii".

NOTĂ LA *TEZE ŞI ANTITEZE*

„Revista Fundaţiilor Regale", III, nr.7, iulie 1936, p.197-203. („Cronici").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici, Memorial*, ed. cit., p. 392-398 şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit.,p.432-437.

În nota de subsol se menţionează că volumul lui Camil Petrescu a apărut la Editura Cultura Naţională.

UNE REVUE D'ORADEA

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.396 3 iulie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

EN LISANT DES VIEILLES LETTRES...

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.398, 5 iulie 1936, p. 2, semnat *Flaminius*.

DUHAMEL À L'ACADÉMIE FRANÇAISE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.400, 8 iulie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

SI J'AVAIS UN MILLION

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.403, 11 iulie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

[LES PROGRAMMES MUSICAUX À LA RADIO II]

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.404, 12 iulie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

UN HOMMAGE À THIBAUDET

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.408, 17 iulie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

UN SUICIDE À GENÈVE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.409, 18 iulie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

COMMENT AIDER LES ÉCRIVAINS

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18410, 19 iulie 1936, p. 2, semnat *Flaminius*.

UNE JEUNESSE QUI VEUT VIVRE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.414, 24 iulie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

[LES PROGRAMMES MUSICAUX À LA RADIO III]

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.416, 26 iulie 1936, p. 2, semnat *Flaminius*.

SADOVEANU EN FRANCE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.420, 31 iulie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

NOTĂ DESPRE *JURNALUL* LUI JULES RENARD

„Revista Fundaţiilor Regale", III, nr.8, august 1936, p.446-449. („Cronici").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici, Memorial*, ed. cit., p. 206-210 şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit.,p.160-163.

NOTĂ DESPRE LITERATURA DRAMATICĂ

„Revista Fundaţiilor Regale", III, nr.9, septembrie 1936, p.579-683. („Cronici").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Întâlniri cu teatrul.* ed. cit., p.54-62 şi în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p. 495-498.

LA CULTURE ROUMAINE À L'ÉTRANGER

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.463, 20 septembrie 1936, p. 2, 3, semnat *Flaminius*.

UN ROMANCIER, SECRÉTAIRE GÉNÉRAL AUX BEAUX-ARTS

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.467, 25 septembrie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

EN MARGE D'UN LIVRE DÉJÀ VIEUX

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.469, 27 septembrie 1936, p. 2, 3, semnat *Flaminius*.

NOTĂ DESPRE POEZIA D-LUI ARGHEZI

„Revista Fundaţiilor Regale", III, nr.10, octombrie 1936, p.194-198. („Cronici").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Eseuri. Cronici, Memorial*, ed. cit., p. 250-255

LA LECTURE, UN LUXE TROP CHER...

„L'Indépendance roumaine", LXI nr. 18.473, 2 octombrie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

UN SPECTACLE TERMINÉ

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.474, 3 octombrie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

[LES DISQUES]

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.475, 4 octombrie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

În această cronică, Mihail Sebastian se arată entuziast faţă de orchestraţia *Tablourilor dintr-o* expoziţie a lui Mussorgski realizată în 1922 de Maurice Ravel. Înregistrarea transmisă la radio fusese realizată, în octombrie 1930, de Orchestra Simfonică din Boston alături de dirijorul Serghei Kussevitzky, cel care dirijase în 1922 prima audiţie mondială a acestei orchestraţii.

UN JEUNE THÉÂTRE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.478, 7 octombrie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

LE CONTRAT D'EDITION

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.480, 10 octombrie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

LE RÉCITAL MILSTEIN

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.481, 11 octombrie 1936, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

MILSTEIN ET L'ORCHESTRE RADIO. PAUL BREISACH

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.487, 18 octombrie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

UN ACTEUR VIENNOIS À BUCAREST

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.489, 21 octombrie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

ENESCO

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.492, 24 octombrie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

Reprodus fragmentar şi în traducere românească, sub titlul „Cu George Enescu în paradisul muzicii", în Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, Editura Hasefer, 2013, p. 71.

Concertul lui George Enescu din 18 octombrie 1936, dată la care Sebastian împlinea 29 de ani, este amintit în *Jurnal*: „Dimineaţa a fost foarte frumoasă – o zi miraculoasă, de octombrie glorios. Am dat şi asta tot pe

seama aniversării mele. Concertul Enescu de la Ateneu – l-am primit ca pe un semn bun. Am cea mai mare bunăvoinţă de a mă convinge că nu sunt total şi iremediabil pierdut." (*Jurnal*, ed. cit., p. 90)

PREMIER CONCERT SYMPHONIQUE DIRIGÉ PAR GEORGES ENESCO

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.493, 25 octombrie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Reprodus fragmentar şi în traducere românească, sub titlul „Cu George Enescu în paradisul muzicii", în Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 71-72.

UN ROMAN DE PRAGUE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.497, 31 octombrie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

NOTĂ TOT DESPRE LITERATURA DRAMATICĂ

„Revista Fundaţiilor Regale", III, nr.11, noiembrie 1936, p.424-431. („Cronici").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit.,p.499-503.

GEORGES ENESCO. HANS VON BENDA ET L'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE BERLIN. LÉOPOLD MUENZER

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18498, 1 noiembrie 1936, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Reprodus fragmentar şi în traducere românească, sub titlul „Cu George Enescu în paradisul muzicii", în Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 72-73.

UNE NOUVELLE LOI DES THÉÂTRES

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.501, 5 noiembrie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

ENESCO: DEUXIÈME RECITAL ET TROISIÈME CONCERT SYMPHONIQUE. MUENZER: RÉCITAL CHOPIN

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.504, 8 noiembrie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Reprodus fragmentar şi în traducere românească, sub titlul „Cu George Enescu în paradisul muzicii", în Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 73-74.

FILIP LAZAR

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.506, 11 noiembrie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

POUR LA POÉSIE ROUMAINE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.509, 14 noiembrie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

ENESCO. DINU LIPATTI. HUBERMAN. LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.511, 17 noiembrie 1936, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Reprodus fragmentar şi în traducere românească, sub titlul „Cu George Enescu în paradisul muzicii", în Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 74.

„LE PLUS GRAND ÉCRIVAIN ROUMAIN"

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.513, 19 noiembrie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

HUBERMAN. ENESCO. PIERRE FOURNIER. BRAÏLOWSKY

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18516, 22 noiembrie 1936, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Reprodus fragmentar şi în traducere românească, sub titlul „Cu George Enescu în paradisul muzicii", în Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 74-75.

L'OPÉRA ROUMAIN

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.520, 27 noiembrie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

În acest text despre Opera Română, Sebastian are un punct de vedere complet diferit de acela, virulent, dintr-un articol din 1932 (*Un cântec vechi la Operă*, „Cuvântul", VIII, nr. 2674, 1 octombrie 1932, p. 1).

LE CLERC INCOMMODE

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.521, 28 noiembrie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

PIERRE FOURNIER. GEORGES ENESCO. BRAÏLOWSKY. MOLINARI. ORNELLA SANTOLIQUIDO

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr 18522, 29 noiembrie 1936, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Reprodus fragmentar şi în traducere românească, sub titlul „Cu George Enescu în paradisul muzicii", în Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 75.

NOTĂ DESPRE *SAFIRIM*

„Revista Fundaţiilor Regale", III, nr.12, decembrie 1936, p.663-668. („Cronici").

UN ROMANCIER CONTRE LE ROMAN

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18527, 5 decembrie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

CE QUI FAIT LE SUCCÈS D'UN LIVRE

„Le moment", IV, nr. 543, 7 decembrie 1936, p. 10, semnat *Michel Sebastian*.

În acelaşi număr, la chestionarul „Ce qui fait le succès d'un livre" au mai răspuns Al. O. Teodoreanu,

Demostene Botez, Cezar Petrescu, Victor Eftimiu, Mircea Damian, Mircea Eliade şi Camil Petrescu

ORNELLA SANTOLIQUIDO. ELVIRE LOEBE. GRETE MILETINEANO ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE GEORGES GEORGESCO

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.528, 6 decembrie 1936, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

UN MESSAGE D'ÉCRIVAIN

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.531, 10 decembrie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

LA CRITIQUE LITTÉRAIRE – UN DANGER!

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.533, 12 decembrie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

*PABLO CASALS. ENESCO. L'*ORATORIO DE NOËL *DE J. S. BACH*

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.534, 13 decembrie 1936, p. 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Reprodus fragmentar şi în traducere românească, sub titlul „Cu George Enescu în paradisul muzicii", în Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 75.

LA CHAMBRE ET LES ÉCRIVAINS

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18538, 18 decembrie 1936, p. 1, semnat *Flaminius*.

EN CHINE...

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18539, 19 decembrie 1936, p.l, semnat *Flaminius*.

RUBINSTEIN. KEMPFF. GEORGESCO

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.540, 20 decembrie 1936, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Reprodus fragmentar şi în traducere românească, sub titlul „Cu George Enescu în paradisul muzicii", în Geo Şerban, *Dimensiunea Sebastian*, ed. cit., p. 75-76.

ACTUALITÉS LITTÉRAIRES FRANÇAISES

„L'Indépendance roumaine", LXI, nr. 18.543, 25 decembrie 1936, p. 2, semnat *Flaminius*.

1937

NOTĂ LA UN „MANIFEST PERSONALIST"

„Revista Fundaţiilor Regale; IV, nr. 1, ianuarie 1937, p 197 – 202 („Cronici").

UNAMUNO

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.552, 9 ianuarie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

ZINO FRANCESCATTI ET L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE. LE QUATUOR DES FONDATIONS ROYALES

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.553, 10 ianuarie 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

BUCAREST, VILLE CINÉMATOGRAPHIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.555, 13 ianuarie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

L'ÉTÉ 1914

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.558, 16 ianuarie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

Reprodus, în traducerea Doinei Bănescu, în *Itinerar spiritual francez*, selecţia textelor Constantin Virgil Bănescu, cuvânt înainte de Matei Călinescu, Editura Hasefer, Bucureşti, 2007, p. 317-319.

ZINO FRANCESCATTI. FRANZ VON HOESSLIN

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.559, 17 ianuarie 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

M. BLECHER. *INIMI CICATRIZATE*

„Reporter", V, nr. 3, 17 ianuarie 1937, p. 2. („Cronica literară")

Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p. 252

În scrisoarea către I. Biberi, din 23. 03 1937, referindu-se la romanul *Inimi cicatrizate*, Mihail Sebastian reconfirmă aprecierile făcute în cronică: „...menţin tot ce am spus din primul moment. Mi se pare că încă n-am scris despre Blecher studiul pe care îl merită. Sunt dezolat că d-ta, ca şi Vladimir Streinu, că şi Şerban Cioculescu nu împărtăşiţi marea mea credinţă în destinul literar al lui Blecher. *Inimi cicatrizate* mi se pare o carte la mare distanţă de nivelul general al literaturii de azi. Dar timpul va decide şi sper să fim amândoi de faţă.") (Mihail Sebastian. Opere II, p.755).

ANTON HOLBAN

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.561, 20 ianuarie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

CLAUDIO ARRAU ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. ALFRED ALESSANDRESCO

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.565, 24 ianuarie 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Pianistul Claudio Arrau, născut la Chillán, în Chile, era prezent pe scenele bucureştene încă de la sfârşitul deceniului al treilea.

ANIŞOARA ODEANU. *CĂLĂTOR ÎN NOAPTEA DE AJUN*

„Reporter", V, nr. 4, 24 ianuarie 1937, p. 2. („Cronica literară")

Romanul a apărut la editura Cultura naţională.

ANTON HOLBAN ŞI LITERATURA

„Reporter", V, nr. 4, 24 ianuarie 1937, p. 4.

Articolul a fost scris la moartea lui Anton Holban şi a apărut în „Reporter" pe pagina omagială consacrată scriitorului, alături de texte semnate de Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Eugen Lovinescu, Eugen Ionescu, N. Carandino, F. Aderca şi Ion Călugăru.

Cronica la *Ioana*, în „Rampa", 11 ianuarie 1935.

UNE PIÈCE ROUMAINE À PARIS

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.568, 28 ianuarie 1937, p. 1, 2, semnat *Flaminius*.

ANDRÉ GIDE TRADUIT EN ROUMAIN

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.570, 30 ianuarie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

Reprodus, în traducerea Doinei Bănescu, în *Itinerar spiritual francez*, ed. cit., p. 319-321.

CLAUDIO ARRAU. LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance Roumaine", LXII, nr. 18571, 31 ianuarie 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

MIHAIL SADOVEANU. *CAZUL EUGENIŢEI COSTEA*

„Reporter", V, nr. 5, 31 ianuarie 1937, p. 2. („Cronica literară")

Reprodus în Mihail Sebastian *Opere alese II*, ed. cit., p. 396-400, în Mihail Sebastian, *Eseuri. Cronici. Memorial*, ed. cit., p. 399-402 şi în *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p. 398-401.

NOTĂ LA UN ROMAN FANTASTIC

„Revista Fundaţiilor Regale" IV, nr. 2, februarie1937, p 402-407 („Cronici").

Reprodus în Mihail Sebastian, *Eseuri. Cronici. Memorial*, ed. cit., p. 403-408 şi în *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p. 311-315.

HENRI DUVERNOIS

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.576, 6 februarie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

CYRIL SMITH ET KEITH FALKNER. CONCERT DE MUSIQUE ITALIENNE. KREUTZBERG

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.577, 7 februarie 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

În *Jurnal*, Mihail Sebastian consemnează recitalul de dans al lui Harald Kreutzberg din 4 februarie: „Aseară, festival de dans Kreutzberg. Nu-mi pot da seama exact de valoarea lucrului, căci trebuie să existe o întreagă tehnică,

ce poate eventual va înlocui cu succes inspiraţia, emoţia, talentul natural.

Dar tipul mi s-a părut extraordinar. Am privit drept o bună întâmplare personală faptul că în program figura *romanţa* din *Kleine Nachtmusik*. A dansat-o cu o graţie extremă. Mă gândeam la piesa mea – şi vedeam în mişcarea lui Kreutzberg ceea ce aş fi vrut să realizez eu ca ritm şi ca stil.

Curioase aptitudini în Kreutzberg. E când un mim, când un gimnast, când un veritabil clovn. Au fost momente când mi-l amintea perfect pe Grock. Iar în *Till Eulenspiegel* era o siluetă de Breugel." (*Jurnal*, ed. cit. p. 110)

UNE MANIFESTATION MUSICALE YOUGOSLAVE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18579, 10 februarie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

DEUXIÈME CONCERT DE MUSIQUE ITALIENNE. THÉOPHILE DEMETRIESCO ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. IONEL PERLEA

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.583, 14 februarie 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

DEM. THEODORESCU. *ROBUL*

„Reporter", V, nr. 7, 14 februarie 1937, p. 2. („Cronica literară").

În revistă se menţionează că romanul a apărut la editura „Alcazar"

Într-o notă din *Jurnal* – 2 februarie 1937 – Mihail Sebastian consideră prea severă cronica la romanul lui Dem Theodorescu, scrisă, se vede, la această dată: „Dimineaţa mi-am pierdut-o cu cronica pentru „Reporter" (mă tem că am fost prea sever cu Dem Theodorescu) ..." (Mihail Sebastian. *Jurnal*, 2005, p.109).

Probabil, ulterior (cronica a apărut două săptămâni mai târziu), textul a fost revăzut, pentru că Sebastian apreciază romanul drept o „carte de frumoasă ţinută intelectuală, iar d. Dem. Theodorescu este un prozator care crede în arta scrisului".

LA CONFÉRENCE DE LA PRESSE BALKANIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.587, 19 februarie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

„NOUS VOULONS MOURIR"

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.588, 20 februarie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

BOROVSKY. VÁŠA PŘÍHODA. ENRICO MAINARDI, GEORGES GEORGESCO ET LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.589, 21 februarie 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

E. LOVINESCU. *DIANA*

„Reporter", V, nr. 8, 21 februarie 1937, p. 2. („Cronica literară").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p. 352-355.

ORAŞE ÎNECATE. ROMAN DE F. ADERCA

„Reporter", V, nr. 9, 23 februarie 1937, p. 2. („Cronica literară").

Titlul romanului lui F. Aderca, apărut la editura „Vremea" este *Oraşele înecate*.

Schimbarea la faţă a revistei „Vremea" la care se referă Mihail Sebastian a început la mijlocul anului 1936. Poziţia publicaţiei de centru-stânga s-a modificat treptat, un prim pas fiind îndepărtarea colaboratoriloe evrei, între care şi a lui Mihail Sebastian, după polemica cu V. Lovinescu.

NICOLESCO-BASSU

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.591, 24 februarie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

MAINARDI. CARLO ZECCHI. ROBERT CASADESUS, GEORGES GEORGESCO ET LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.595, 28 februarie 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

NOTĂ DESPRE UN POET – PUŢIN – DESPRE POEZIE ÎN GENERE

„Revista Fundaţiilor Regale" IV, nr. 3, martie 1937, p. 666-672 („Cronici").

Reprodus în *Eseuri. Cronici. Memorial*, ed. cit., p. 255-263.

„NON SOLUM ARMIS"

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18598, 4 martie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

ROBERT CASADESUS. L'OPÉRA COMIQUE DE PARIS. IMRE UNGÁR

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.601, 7 martie 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Reprodus parţial (doar primele două secţiuni ale articolului), în traducerea Doinei Bănescu, în *Itinerar spiritual francez*, ed. cit., p. 322-324.

M. I. CARAGIALE. *OPERE*

„Reporter", V, nr. 10, 7 martie 1937, p. 2. („Cronica literară").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p. 451-454.

Ediţia, definitivă, îngijită de Perpessicius a apărut la Fundaţia pentru literatură „Regele Carol II".

UN EMPLOI „SUBALTERNE"

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.606, 13 martie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

IMRE UNGÁR. ALFRED CORTOT. IGNAZ FRIEDMAN

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.607, 14 martie 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

ION PILLAT. *CAIETUL VERDE*

„Reporter", V, nr. 11, 14 martie 1937, p. 2. („Cronica literară").

Reprodus în Mihail Sebastian, *Eseuri. Cronici. Memorial*, ed. cit., p. 263-267 şi în *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p. 352-355.

UNE EXPOSITION DE POÉSIE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.609, 17 martie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

ALFRED CORTOT. JACQUES THIBAUD, GEORGES GEORGESCO ET LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.613, 21 martie 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Reprodus, în traducerea Doinei Bănescu, în *Itinerar spiritual francez*, ed. cit., p. 324-329.

După câţiva ani, Alfred Cortot avea să publice un amplu studiu, în trei volume, dedicat muzicii franceze pentru pian: *La musique française de piano*, Paris, Presses Universitaires de France, 1944.

ALEXANDRU VIANU. *LIBERTATE ŞI CULTURĂ*

„Reporter", V, nr. 12, 21 martie 1937, p. 2. („Cronica literară").

Volumul a fost tipărit la editura „Tiparul universitar".

„Lunga introducere" la cronica cărţii lui Alexandru Vianu, cu numeroase consideraţii asupra grupării „Criterion", este un examen critic sever asupra poziţiei actuale a foştilor criterionişti. Comentariul despre „trădarea spirituală" se converteşte într-o pledoarie pentru păstrarea integrităţii spirituale a intelectualilor în momentele de criză ale istoriei. Analiza cărţii propriu-zis urmează în cronica din „Revista Fundaţiilor Regale": *Cartea lui Alexandru Vianu* („Revista Fundaţiilor Regale", nr.5, mai 1937).

LES BALLETS JOOSS

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.616, 25 martie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

În *Jurnal*, Mihail Sebastian comentează reacţia lui Mircea Eliade, prezent la spectacolul trupei Jooss: „Mircea a fost miercuri seara la baletele Jooss, care l-au revoltat – cum îi spunea lui Comarnescu – prin «spiritul lor iudaic». A găsit că spectacolul e semit.

Este tot ce a găsit de spus." (*Jurnal*, ed. cit. p. 120).

JACQUES THIBAUD. HERMANN SCHERCHEN

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.619, 28 martie 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Reprodus parţial (doar secţiunea dedicată dirijorului Hermann Scherchen), în franceză şi în traducere

românească, în Victor Eskenasy, *Vieţile unui dirijor II. Scherchen şi România, Corespondenţă, cronici de concert, interviuri, articole*, Cuvânt înainte de Iancu Dumitrescu, Editura Musica Viva, Ploieşti, 2005, p. 187-190.

În *Jurnal*, Mihail Sebastian consemnează concertul în care a fost dirijată *Simfonia nr. 5* de Mahler: „Joi seara, la Filarmonică, concert Hermann Scherchen: *Simfonia I* de Beethoven, *Serenata notturna* de Mozart (un lucru delicios – dar cu cât prefer *Kleine Nachtmusik*!) şi a cincea simfonie de Mahler, admirabilă, neaşteptat de frumoasă – în ciuda temerii mele că trebuie sâ fie ceva pretenţios, grandilocvent şi absurd". (*Jurnal*, ed. cit., p. 122).

ION CĂLUGĂRU. *TRUSTUL*

„Reporter", V, nr.13, 28 martie 1937, p. 2. („Cronica literară").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p. 279-282.

L'ASSOCIATION CHORALE DE BRNO

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.621, 31 martie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

AMINTIRILE D-LUI GH. BRĂESCU

„Revista Fundaţiilor Regale" IV, nr. 4, aprilie 1937, p. 189-194 („Cronici").

Reprodus în Mihail Sebastian, *Eseuri. Cronici. Memorial*, ed. cit., p. 413-419.

GUILA BUSTABO ET LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. IONEL PERLEA

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.625, 4 aprilie 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Despre prima apariţie a violonistei Guila Bustabo, Mihail Sebastian scrie o scurtă notă în *Jurnal*: „Azi-dimineaţă, la Ateneu, concert Bustabo, o tânără fată americană, 16 ani, rochie albă cu fundă mare, gen Lola Bobescu: *Concert în re minor* de Tartini, *Sonata [în] do minor* de Beethoven, *Simfonia spaniolă* de Lalo, *Nocturna şi Tarantela* de Szymanowski." (*Jurnal*, ed. cit., p. 123)

DUILIU ZAMFIRESCU ŞI TITU MAIORESCU ÎN SCRISORI

„Reporter", V, nr.14, 4 aprilie 1937, p. 2.

Reprodus în Mihail Sebastian, *Eseuri. Cronici. Memorial*, ed. cit., p. 453-457.

Volumul comentat cuprinde corespondenţa din anii 1884-1913.

LA LITTÉRATURE ET LES TRIBUNAUX

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.630, 10 aprilie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

Mihail Sebastian a mai scris despre acest subiect în 1935 (*Procesul Bogza*, „Rampa", XVIII, nr. 5112, 27 ianuarie 1935, p. 1), iar într-o consistentă notă din jurnal consemnează aflarea veştii arestării scriitorului: „Zile extenuante în tribunal, nu atât prin efort fizic, cât prin tensiune nervoasă.

Arestarea lui Bogza m-a înmărmurit. Mi se părea un act de nebunie, care va trece la cea dintâi explicaţie. Eram

convins că, după o noapte petrecută la poliţie, îi vor da drumul. Alergături prin redacţii, telefoane, curse cu automobilul – totul mă deprima. Incă o dată a trebuit să deplor temperamentul meu alarmist.

Convorbirea cu judecătorul de instrucţie (Cornel Stănescu, de la cab. VII, tip suficient, prost, lichea, simulând revolta morală) m-a lăsat fără replică. Am încercat să-i vorbesc, să-l înduplec, să-i citesc din poemele mai puţin scandaloase ale lui Bogza – dar totul era inutil. Omul lucra din ordin, din servilism sau din simplă cruzime de imbecil. Poate că vorbindu-i cu atâta căldură eram ridicul. El, în orice caz, râdea.

A doua zi, confirmarea mandatului. Am vorbit, îmi dau seama, cu prea vizibilă emoţie. Un avocat nu trebuie să pară aşa de mult angajat într-un proces. Dar voi putea vreodată să fac ceva – nu importă ce – fără pasiune?

De altfel nu trebuie să-mi fac reproşuri. Cauza era în orice caz pierdută – şi dacă mandatul a fost confirmat, n-a putut fi decât din ordin. Căci ceilalţi avocaţi, V. V. Stanciu şi mai ales I. Gr. Perieţeanu, au fost mult mai detaşaţi în pledoariile lor. Totuşi am pierdut. Un asemenea proces pierdut (proces în care dreptatea juridică, pentru a nu mai vorbi de cealaltă, este strigătoare la cer) ajunge pentru a te dezgusta irevocabil de avocatură. Dar cu n-am nevoie să mai fiu dezgustat.

Nu m-a indignat atât confirmarea mandatului, cât atitudinea judecătorilor. Puiu Istrati avea tot timpul un surâs batjocoritor-sceptic, neatent, de stâlp de cafenea. Simţeam că, orice am spune, procesul pentru el este dinainte judecat. Judecat de scaunul lui, de insensibilitatea lui, de obişnuinţa lui, de indiferenţa lui. Ce forţă din lume poate scutura conştiinţa atrofiată a unui judecător cu mentalitate de funcţionar? În mâna unor astfel de oameni stă libertatea lui Bogza! Ei formează statul, puterile constituţionale, dreptatea, morala, adevărul...

Bietul Bogza, care nu pricepe cu siguranţă nimic din tot ce se petrece, el, aşa naiv, aşa de copil, aşa de aiurit! " (*Jurnal*, ed. cit., p. 122, 123)

FEUERMANN, SCHERCHEN ET L'ORCHESTRE RADIO. GUILA BUSTABO. CASELLA, BONUCCI ET LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.631, 11 aprilie 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Reprodus parţial (doar secţiunea dedicată dirijorului Hermann Scherchen), în franceză şi în traducere românească, în Victor Eskenasy, *Vieţile unui dirijor II. Scherchen şi România, Corespondenţă, cronici de concert, interviuri, articole*, ed. cit., p. 196-198.

UN ÉVÉNEMENT UNIVERSITAIRE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18634, 15 aprilie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

EMILY BRONTË EN TRADUCTION ROUMAINE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.636, 17 aprilie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

Romanul *La răscruce de vânturi* apăruse în 1937, în traducerea lui Mary Polihroniade.

ALFREDO CASELLA ET ARTURO BONUCCI. MIHAIL JORA, OVID DRIMBA ET LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.637, 18 aprilie 1937, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

LES AVENTURES DE L'ESPRIT CRITIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18639, 21 aprilie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

L'OPÉRA ROUMAIN: LA NUIT DE SAINT GEORGES, *OPÉRA COMIQUE EN TROIS ACTES DE TUDOR DE FLONDOR. LE RÉCITAL SZIGETI*

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.642, 25 aprilie 1937, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

PETER NEAGOE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.644, 28 aprilie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

CARTEA LUI ALEXANDRU VIANU

„Revista Fundaţiilor Regale" IV, nr. 5, mai 1937, p. 430-434 („Cronici"). Semnat m. sb.

ORLOFF ET LE DERNIER CONCERT DE LA PHILHARMONIQUE. LE FESTIVAL EGIZIO MASSINI

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.647, 1 mai 1937, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

UNE ASSAMBLÉE LITTÉRAIRE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.650, 8 mai 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

REFLEXIONS EN MARGE DE LA DERNIÈRE SAISON MUSICALE I

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.651, 9 mai 1937, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

TOPÂRCEANU

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.654, 14 mai 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

RÉFLEXIONS EN MARGE DE LA DERNIÈRE SAISON MUSICALE II – LE RÉPERTOIRE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18656, 16 mai 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

RÉFLEXIONS EN MARGE DE LA DERNIÈRE SAISON MUSICALE III – LE RÉPERTOIRE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.662, 23 mai 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

UN GRAND ÉCRIVAIN PERDU... ET RETROUVÉ

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.665, 27 mai 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

LES BALLETS MENAKA

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.668, 30 mai 1937, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

NOTĂ LA *WUTHERING HEIGTS*

„Revista Fundaţiilor Regale" IV, nr. 6, iunie 1937, p. 634-649 („Cronici").

LA SEMAINE DU LIVRE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.672, 4 iunie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

UN DISCOURS DE L'ACADÉMICIEN CAROL II

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18675, 8 iunie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

LA PASSION SELON SAINT MATTHIEU *À L'ÉGLISE DE BRASOV*

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.678, 13 iunie 1937, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

LA LITTÉRATURE ET LE FOOTBALL

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.683, 19 iunie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

UNE HISTOIRE LITTÉRAIRE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.684, 20 iunie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

[LA VIE MUSICALE EN ÉTÉ]

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.684, 20 iunie 1937, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Fl.*

UN VIEUX TEXTE, POUR UNE QUERELLE NOUVELLE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.687, 25 iunie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

LA MUSIQUE ROUMAINE À PARIS

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.689, 27 iunie 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

La 8 iunie 1937, la Paris, George Enescu dirijează un concert de muzică românească la pupitrul Orchestrei Colonne. În program lucrări de Sabin Drăgoi, Mihail Jora, Marcel Mihalovici, Dimitrie Cuclin şi George Enescu. Aceeaşi orchestră, sub conducerea fondatorului ei, Edouard Colonne, prezentase în premieră mondială, la 6 februarie 1898, *Poema Română* a lui George Enescu.

E. LOVINESCU: *MEMORII*

„Reporter", V, nr.18, 23 mai 1937, p. 2. („Cronica literară"). Republicat în „Reporter", V, nr.19, 27 iunie 1937, p. 2. („Cronica literară").

Reprodus în Mihail Sebastian, *Opere alese II*, ed. cit., p. 367-372 şi în *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p.355-359.

Cronica a apărut de două ori în „Reporter", numerele consecutive, 18 şi 19, publicate la distanţă de 4

săptămâni (între 23 mai şi 27 iunie, revista nu a apărut săptămânal, potrivit periodicităţii curente). La cea de a două publicare, 27 iunie, Mihail Sebastian a suprimat un fragment şi a scris un alt final.

Cum în ediţia de faţă am transcris varianta ultimă a cronicii, reproducem aici fragmentul eliminat din prima variantă, text care a fost publicat integral în volumul Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p. 355-359:

Eu, eu, eu, eu, eu, de o mie de ori „eu", de o sută de mii de ori „eu", iată singurul cuvânt pe care condeiul său ştie să-l scrie cu o discretă detaşare – de parcă ar fi vorba despre un personaj istoric de mult trecut dincolo de controlul scepticismului nostru – când cu o pătrunsă puritate, când în sfârşit cu o melancolică mustrare pentru ingratitudinea generală.

E curios de observat cum d. Lovinescu, aşa de sensibil la comedia megalomaniei, nu se controlează mai atent pe sine însuşi.

Povesteşte la p. 182-183 un fapt divers cu un scriitor (probabil cu d. H. Sanielevici), celebru prin colosala sa orbire şi relatează o convorbire a acestuia cu un ministru:

„— Domnule ministru, dumneata îţi închipui că ştii cine sunt eu?

— Negreşit, răspunse ministrul uluit.

— Ei bine, te înşeli! N-ai s-o ştii decât peste trei luni, la apariţia cărţii mele. Atunci, în străinătate, când se va rosti cuvântul România toţi se vor gândi la mine, şi când se va rosti numele meu, se vor gândi la România.

— Şi ce i-ai răspuns? l-am întrebat pe ministru.

— Ce să-i răspund? Am vrut să strig: săriţi, ajutor"...

Conştient de ridicolul situaţiei, d. Lovinescu o povesteşte fără menajamente – ceea ce nu-l împiedică totuşi pe d-sa ca, într-o împrejurare asemănătoare, să se comporte cu aceeaşi lipsă de discernământ, cu aceeaşi agresivă

siguranţă de importanţa sa, cu aceeaşi lipsă de moderaţie, la urma urmelor indispensabilă şi oamenilor de geniu, nu numai criticilor literari.

Irezistibilul capitol *Comisia medicală* care încheie volumul îl pune pe autor într-o postură de involuntară comedie. Iată cum se comportă d. Lovinescu la un examen medical:

„— Dezbrăcaţi-vă, îmi spuse absent, profesional, doctorul mai bătrân, cu ochii nedezlipiţi de paginile unui dosar.

Neînţelegând ce vrea, stătui nemişcat.

— Dezbrăcaţi-vă, repetă el, la fel de absent, cu ochii tot la hârtii.

— Îmi daţi voie mai întâi, domnule doctor, să mă prezint: E. Lovinescu:

— Ştiu, ştiu, răspunse el moale, binevoitor dar distrat şi cu nasul în dosar. Ştiu. Nu face nimic; dezbrăcaţi-vă, vă rog.

...Mi-am ridicat deci cămaşa. în loc să mă întrebe, de pildă, asupra mersului literaturii române, doctorul îşi aplică obedient şi profesional urechea la piept.

— Cam grăsuţ, mormăi el binevoitor.

— Poftim?

— Câte kile? mai adause, ca să spună probabil ceva.

— În orice caz mai puţine decât numărul cărţilor mele...

— Domnule, eu sunt un om notoriu şi de o conştiinţă tot atât de notorie...

— Eu sunt E. Lovinescu... Eu sunt E. Lovinescu scriitorul..."

Nu ştiu ce va fi gândit medicul despre acest pacient ciudat, care se recomanda aşa de excesiv. Probabil mai puţin sperios decât ministrul, n-a strigat după ajutor, ci s-a mulţumit pur şi simplu să-şi facă datoria şi să-şi continue examenul.

Dar acest singur moment, povestit cu atâta inocenţă, arată cu prisosinţă cât de puţin psiholog este d. Lovinescu şi cât e de neindicat d-sa pentru a exprima „strictul adevăr impersonal".

NOTĂ LA O ISTORIE LITERARĂ

„Revista Fundaţiilor Regale" IV, nr. 7, iulie 1937, p. 177-183 („Cronici").

Reprodus în Mihail Sebastian, *Eseuri. Cronici. Memorial*, ed. cit., p. 457-463 şi în *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p.454-459.

UN PÈLERINAGE MÉLANCOLIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.692, 1 iulie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

EXPOSITION ET POLITIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.694, 3 iulie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

[MOZART I]

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.695, 4 iulie 1937, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

NEUF TABLEAUX DU GRECO

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18697, 7 iulie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

[MOZART II]

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.701, 11 iulie 1937, p. 2, semnat *Flaminius*.

EMIL BOTTA. *ÎNTUNECATUL APRIL*

„Reporter", V, nr. 21, 11 iulie 1937, p. 2. („Cronica literară").

Reprodus în Mihail Sebastian, *Eseuri. Cronici. Memorial*, ed. cit., p. 267-271 şi în *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p.233-236.

UN BUREAU ROUMAIN DE TOURISME À PARIS

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.704, 15 iulie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

OCTAV ŞULUŢIU. *BRAŞOV*

„Reporter", V, nr. 22, 18 iulie 1937, p. 2. („Cronica literară").

NOTĂ LA O CARTE DE POEZIE

„Revista Fundaţiilor Regale" IV, nr. 8, august 1937, p. 413-417. („Cronici").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p.236-239.

BALCIC 1937

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.735, 20 august 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

GABRIEL PIERNÉ. GEORGE GERSHWIN

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18737, 22 august 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

KIRIKA

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18742, 28 august 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

UN CONCERT DE SALZBOURG

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.743, 29 august 1937, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

NOTĂ LA *POSEDAŢII*

„Revista Fundaţiilor Regale" IV, nr. 9, septembrie 1937, p.679-683. („Cronici").

BÂZU

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.745, 1 septembrie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

NOTĂ DE TEATRU

„Revista Fundaţiilor Regale" IV, nr. 10, octombrie 1937, p.180 -184. („Cronici").

Reprodus în Mihail Sebastian. *Jurnal de epocă. Publicistică*, ed. cit., p.504-507.

FRANCIS CARCO DE L'ACADÉMIE GONCOURT

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.785, 17 octombrie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

LA PHILHARMONIQUE SOUS LA DIRECTION DE M. GEORGES GEORGESCO. DINU LIPATTI

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.785, 17 octombrie 1937, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

ENESCO

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.788, 21 octombrie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

POUR LES ÉCRIVAINS OUBLIÉS

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.790, 23 octombrie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

GEORGES ENESCO: PREMIER RÉCITAL ET PREMIER CONCERT SYMPHONIQUE. PANTCHO VLADIGUEROV ET LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.791, 24 octombrie 1937, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

LE DRAME DE LA NEUTRALITÉ

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.794, 28 octombrie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

LA PEINTURE ROUMAINE AU XIX-ÈME SIÈCLE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.797, 31 octombrie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

GEORGES ENESCO: DEUXIÈME RÉCITAL ET DEUXIÈME CONCERT SYMPHONIQUE. RUDOLF FIRKUŠNÝ. CLARA HASKIL ET LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.797, 31 octombrie 1937, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

În această perioadă, Mihail Sebastian încerca să reconstituie manuscrisul romanului *Accidentul* pierdut în Franţa, iar o notă a diaristului reproduce o discuţie din timpul recitalului lui George Enescu:

„Aseară, la Ateneu, în timp ce Enescu se pregătea să repete *La Fontaine d'Arethuse*, pe care o cântase admirabil şi pe care publicul i-o cerea din nou, d-na Ciomac s-a înclinat spre mine, întrebându-mă:

— Ai fi în stare să repeţi un lucru în care ai pus prima oară tot sufletul?

Eram gata să-i răspund categoric «nu!», când mi-am adus aminte că tocmai asta încerc eu să fac de câteva zile, fără să reuşesc – vai!" (*Jurnal*, ed. cit., p. 128)

ENESCO ET L'ATHÉNÉE ROUMAIN

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.800, 4 noiembrie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

Nemulţumit de politica Ateneului, care nu permitea accesul publicului pe scenă sau la repetiţii, George Enescu trimite o scrisoare direcţiei instituţiei, la 26 octombrie 1937:

„D-le Preşedinte,

Am onoarea a aduce la cunoştinţa dvs. că în executarea concertelor mele şi a repetiţiilor ce am de făcut in sala Ateneului, pe care am închiriat-o, întâmpin dificultăţi şi vexaţiuni nepermise din partea administraţiei şi a personalului de serviciu al sălii.

La concertele mele de vioară, când scena este absolut goală, sunt împiedicat să invit colegi muzicieni sau ziarişti; chiar persoane din societate, care vin – cum se obişnuieşte în toate sălile din lume – să mă vadă, sunt bruscate şi împiedicate să intre. Acelaşi lucru se repetă şi ziua la repetiţiile mele cu orchestra.

D-le Preşedinte, trebuie să se ştie că prin activitatea mea în ţară şi, în special, în condiţiunile ce dau concertele mele, eu nu urmăresc atât un interes strict material, ci munca mea are drept scop propagarea gustului frumos al muzicii în popor. Aşa fiind cred că mi se cuvine concursul binevoitor al tuturor, iar nu să fiu tulburat şi jignit.

Sala dvs., pentru timpurile în care trăim, a devenit absolut neîncăpătoare. Persoanele sus arătate, cărora le permit să vie pe scenă, deşi sărace, ar vrea să facă sacrificiul băneşc, n-au însă posibilitatea să-şi procure bilete, ele fiind de mult epuizate.

În consecinţă, vă rog, d-le Preşedinte să binevoiţi a lua in consideraţie cele de mai sus şi a dispune să nu fiu şicanat.

Primiţi, vă rog, d-le Preşedinte asigurarea stimei mele. (ss. George Enescu).

D-sale d-lui Preşedinte al Ateneului Român

Bucureşti"

După trei zile, la 29 octombrie 1937, George Enescu primeşte următorul răspuns din partea conducerii Ateneului:

„Mult Stimate Maestre,

Ca urmare la scrisoarea dvs. din 26 oct. a.c. avem onoarea a vă răspunde că Ateneul Român are toată admiraţiunea şi toată solicitudinea pentru Dvs. şi doreşte ca şi pe viitor concertele strălucite ale domniei voastre să se dea la Ateneu în cele mai satisfăcătoare condiţiuni.

După normele noastre administrative aplicate fără nicio abatere şi chiar după regulamente poliţieneşti, menite a evita aglomerări, nu se pot introduce în sala de concert mai multe persoane decât în limite locurilor numerotate. De asemenea, conform deciziunilor anterioare au comitetului şi tradiţiei constante a instituţiei, pe scenă au acces numai executanţii la orice fel de concerte. La repetiţii persoane străine executanţilor nu pot asista căci, în acest caz, ar însemna că în loc de un concert să ajungem la un număr dublu sau triplu.

Personalul nostru, inclusiv poliţia şi jandarmii, aplicînd exact aceste dispoziţiuni, a fost bruscat şi ameninţat de dl. Cohen, impresarul dvs. care n-are absolut nicio cădere a se amesteca în politica interioară a sălii noastre şi a provoca dezordini regretabile.

Vă rugăm să aveţi bunăvoinţa a-i atrage atenţiunea de a nu mai repeta aceste dezordini; în caz contrar vom fi siliţi a lua măsurile care se impun.

Binevoiţi a primi expresiunea înaltei mele consideraţii.

Preşedintele Ateneului Român (ss. Indescifrabil)

D-sale D-lui George Enescu, maestru violonist."

Despre acest incident vezi „Ateneul Român şi George Enescu. Documente unice sau ce i se poate întâmpla lui George Enescu la Bucureşti în 1937", în

Pagini de cronică muzicală. 1915-1938, Antologie de Silviu Gavrilă, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, Bucureşti, 1967, p. 301-305.

LA MORT D'UN HUMORISTE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.802, 6 noiembrie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

ENESCO. ROBERT SOETENS. LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.803, 7 noiembrie 1937, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Serghei Prokofiev i-a dedicat lui Robert Soetens *Concertul nr. 2 pentru vioară şi orchestră în sol minor, op. 63*, pe care violonistul l-a cântat în primă audiţie la Madrid, la 1 decembrie 1935, alături de dirijorul Enrique Arbós.

„L'ART ET LA TECHNIQUE GRAPHIQUE"

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.807, 12 noiembrie 1937, p. , semnat *Flaminius*.

L'ORCHESTRE MOZARTEUM. ENESCO. LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.809, 14 noiembrie 1937, p. 2, 3 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Înfiinţată în 1841, Orchestra Mozarteum din Salzburg a fost condusă de Bernhard Paumgartner între 1917 şi 1938.

O scurtă notă de jurnal, din 11 noiembrie 1937, aminteşte concertele Mozart despre care va scrie în prezenta cronică: „Destul de mult Mozart în ultima vreme (două concerte exclusiv mozartiene, cu orchestra din Salzburg). Diseară voi asculta la Filarmonică *Requiemul*, tot pentru întâia oară." (*Jurnal*, ed. cit., p. 129)

Într-o notă de la sfârşitul anului 1937, la puţină vreme după instalarea Guvernului Goga, Mihail Sebastian notează după un concert Mozart ascultat la radio: „Mult Mozart, foarte mult Mozart, e poate singurul lucru care mă mai poate consola de tot ce se întâmplă." (*Jurnal*, ed. cit., p. 137).

ROGER MARTIN DU GARD – PRIX NOBEL

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18811, 17 noiembrie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

NOVEMBRE LITTÉRAIRE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18814, 20 noiembrie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

L'OISEAU BLEU. GEORGES ENESCO ET LA PHILHARMONIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18815 21 noiembrie 1937, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

ANGHEL DEMETRIESCU. *OPERE*

„Reporter", V, nr. 37, 21 noiembrie 1937, p. 2, 6 („Cronica literară").

LA CONFÉRENCE DU PACIFIQUE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.819, 26 noiembrie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

ENESCO. SCHERCHEN

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.821, 28 noiembrie 1937, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

N. DAVIDESU: *EVUL MEDIU*
ZAHARIA STANCU: *ALBE*

Cele două cronici au apărut separat în „Reporter", V, nr. 38, 28 noiembrie 1937, p. 2. („Cronica literară").

NOTĂ DESPRE GENEVA

„Revista Fundaţiilor Regale" IV, nr. 12, decembrie 1937, p. 650-654. („Cronici").

Primele impresii despre Geneva, unde Mihail Sebastian se afla în septembrie 1937, invitat de Secretariatul Societăţii Naţiunilor, sunt comunicate în scrisorile către Radu Cioculescu, 13 septembrie 1937: „Cât despre Geneva propriu-zisă, e un oraş adormit, în care nu se petrece absolut nimic. În materie de muzică, o orchestră

vieneză de valsuri şi o prăpădită orchestră căzăcească, pe care onor publicul genevez (mame, taţi şi fete de familie) le ascultă cu o atenţie religioasă, mirată, puţin stupidă." (Mihail Sebastian. *Opere* II, p.766); către Mircea Eliade, 14 septembrie 1937: „Geneva e un oraş complect lipsit de interes" (Mihail Sebastian. *Opere* II, p.769. Scrisoarea cuprinde de asemenea opinii despre „politica" Societăţii Naţiunilor) şi către Generalul N. M. Condiescu, din 29 septembrie 1937: „Geneva e un oraş fără culoare proprie, iar S. d. N-ul este un teatru în derută, în faliment. Totuşi, nu plec de aici cu sentimentul de a-mi fi pierdut vremea, ci dimpotrivă cu o sumă de lucruri învăţate, clarificate.

Voi încerca, la întoarcere, să scriu câteva articole despre tot ce am văzut, nu numai sub latura semnificaţiilor politice, ci mai ales în lumina unei experienţe pur şi simplu umană, psihologică." (Mihail Sebastian. *Opere* II, p. 771)

POUR UN LYCÉE ROUMAIN DE L'ÉTRANGER

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.826, 4 decembrie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

L'OPÉRA ROUMAIN: OTELLO *DE VERDI. LES CONCERTS ENESCO*

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.827, 5 decembrie 1937, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

Mihail Sebastian consemnează în *Jurnal* impresiile asupra concertului Enescu: „Concertul foarte frumos: concertele de vioară Bach, Mozart, Brahms. Un singur moment de emoţie însă: ultimele fraze din *andantele* concertului de Bach." (*Jurnal*, ed. cit., p. 131)

DAN PETRAŞINCU: *MONSTRUL*

„Reporter", V, nr. 39, 5 decembrie 1937, p. 2. („Cronica literară").

UN MONUMENT DE CARAGIALE À BUCAREST

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.831, 10 decembrie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

CASALS. ENESCO. GEORGESCO

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.833, 12 decembrie 1937, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

O notă din *Jurnal* consemnează impresiile în urma concertului susţinut de violoncelistul catalan Pablo Casals, despre care Mihail Sebastian va scrie în numeroase rânduri: „Aseară, concertul Casals-Enescu la Filarmonică. (*Concertul pentru violoncel şi orchestră* de Schumann, *Concertul pentru violoncel, vioară şi orchestră* de Brahms.) Foarte sinceră, foarte pură emoţie. Mi-e în genere atât de greu să fiu cu totul prezent în timpul unui concert! Mă străbat o sumă de gânduri, o sumă de imagini, dintre cele mai stupide, dintre cele mai fără de sens – şi, când mă surprind divagând, mă cert ca pe un elev neatent şi mă reîntorc spre concert cu un fel de decizie de a fi silitor, de a asculta, de a înţelege.[...] Casals îmi dă lacrimi. Nu am nici curajul să-l aplaud. Mi-e ruşine să-l «aprob». Ce teribilă lecţie de artă, şi poate şi de viaţă! Niciun «chichi», nimic strălucit, nimic de vervă: totul simplu, grav, necomunicativ, ca dintr-o mare singurătate." (*Jurnal*, ed. cit., p. 132, 133)

C. BANU. *GRĂDINA LUI GLAUCON SAU MANUALUL BUNULUI POLITICIAN*

„Reporter",V, nr. 40, 12 decembrie 1937, p. 2. („Cronica literară").

LA FATIGUE D'ANDRÉ GIDE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.837, 17 decembrie 1937, p. 1, semnat *Flaminius*.

CASALS. PIATIGORSKY. ABENDROTH

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.839, 19 decembrie 1937, p. 2 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

E. LOVINESCU: *MILI*

„Reporter",V, nr. 40, 12 decembrie 1937, p. 2. („Cronica literară").

LE CONCERT PIATIGORSKY

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.842, 23 decembrie 1937, p. 1 („Chronique musicale"), semnat *Flaminius*.

LA MUSIQUE ET NOS ÉCRIVAINS

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.884, 29 decembrie 1937, p. 2, semnat *Flaminius*.

L'ANNÉE MUSICALE

„L'Indépendance roumaine", LXII, nr. 18.846, 31 decembrie 1937, p. 2, 3, semnat *Flaminius*.

INDICE DE NUME

A

Abendroth, Hermann 411, 427, 428, 582, 620, 713, 1032, 1143, 1146, 1147
Achard, Marcel 43, 1045
Acterian, Haig 120-124, 148-150, 155-158, 183, 185, 186, 348, 359-362, 400, 631, 633, 1176, 1177, 1179
Adam, Adolphe 226
Ajalbert, Jean 474
Alain 53, 132-136, 332, 855, 915, 916, 1180
Albéniz, Isaac 50, 239, 422, 528
Albu, Sandu 362, 363
Alessandrescu, Alfred 107, 139, 363, 377, 429, 619, 677, 704, 724, 725, 744, 921, 922, 976, 1077-1079
Alessandrescu, Aurel 290
Andreescu, Ion 1068
Andreescu-Skeletti, Mihail 429
Andricu, Mihail 28, 137, 138, 923, 935
Apollinaire, Guillaume 231, 320, 321
Aragon, Louis 689
Archip, Ticu 352, 991
Arghezi, Tudor 4, 12, 101, 128, 144-146, 184-187, 306, 315, 316, 333, 339, 367, 368, 373, 386-390, 414, 439, 440, 477, 479, 481, 492, 493, 552, 553, 566-573, 808, 809, 811, 837, 904, 957, 1013, 1019, 1020, 1111, 1182, 1184
Aron, Robert 916
Arrau, Claudio 27, 378, 724-727, 742-744, 806, 1226

B

Babad, Eugenia 377
Bădescu, Dinu 228
Bach, Carl Philipp Emanuel 107, 108
Bach, Johann Sebastian 26, 50, 72, 107, 179, 181, 208, 209, 288-290, 297-299, 344, 363, 377, 378, 411, 427, 429, 499, 587, 589, 594, 603, 604, 626, 627, 636, 640-642, 649-

651, 673-677, 727, 743, 763, 772, 786, 788, 796, 804, 805, 833, 834, 881, 882, 911, 922, 929, 960-964, 968, 970, 1071, 1076, 1082, 1085, 1125, 1144, 1146, 1161, 1207, 1255
Backhaus, Wilhelm 590, 684
Bacovia, George 144, 481, 808, 904, 1182, 1184
Balieff, Nikita 1094
Bainville, Jacques 111-114, 178
Balakirev, Mili 395
Balotă, Anton 1013
Baltazar, Camil 128, 477, 478, 809, 812,
Bank, Liubova 244, 246
Banu, Constantin G. 1139-1144
Barbu, Ion 128, 129, 141, 422, 553, 808-812, 1098, 1111
Baroja Pío 647
Barrès, Maurice 435, 1000
Bartók, Béla 208
Bassani, Giovanni Battista 499
Baty, Gaston 46-49, 158, 1042, 1043, 1045, 1046
Baudelaire, Charles 85, 145, 315, 489, 891, 926, 1005, 1006, 1184
Baumann-Radulescu, Rösl 72, 290, 298, 428, 766, 772, 964, 1086
Bax, Arnold 765
Bedel Maurice 691
Beethoven, Ludwig van 28, 50, 208, 239, 240, 311, 344, 363, 364, 377, 394, 411, 412, 427, 527, 587, 589, 590, 596, 617, 621, 622, 625-627, 634-636, 641, 645, 669, 675, 684, 685, 702, 712, 727, 743, 744, 763, 786-789, 805, 806, 820, 821, 834, 849, 859, 860, 862, 880, 882, 894, 904, 911, 922, 939, 940, 962, 1002, 1030-1032, 1058, 1060, 1061, 1069, 1093, 1100, 1101, 1103, 1125, 1207, 1208, 1235, 1236
Bellu, Petre 204, 638, 639
Benador, Ury 335-339, 1162
Benda, Hans von 617-621, 1082
Benoni, Serge 526
Bercovici, Conrad 542, 913
Berlioz, Hector 380, 823
Bernanos, Georges 114
Bernstein, Henry 28-31, 157-159, 1045, 1169
Bickerich, Victor 72, 290, 299, 677, 882, 963, 964, 1085, 1086

Birabeau André 597
Blaga, Lucian 144, 186, 187, 359, 360, 414, 553, 609, 739, 808, 837, 959, 960, 1182, 1184
Blasco Ibáñez, Vicente 163-165, 699
Blasco, Siegfried 164
Blecher, Max 165-168, 374, 465, 713-716, 720, 721, 1226
Bliss, Arthur 765
Bobescu, Jean 500
Bobescu, Lola 342, 343, 347, 736, 884, 896, 974, 976, 1202, 1236
Boccherini, Luigi 674
Bodnărescu, Samson 632
Bonucci, Arturo 894. 898, 899, 903, 905
Bopp, Léon 221, 222
Bos, Charles du 688
Bordeaux, Henry 521-523
Borger, Gustav 73
Borodin, Alexander 527, 905
Borovsky, Alexander 771, 785-787, 805, 846, 1161
Botta, Emil 1006-1011
Bourdet, Édouard 690
Boureanu, Radu 95, 96
Bourget, Paul 520, 889, 890, 1100
Brahms, Johannes 50, 72, 259, 274, 311, 378-380, 426-428, 500, 604, 617, 625, 636, 643, 669, 676, 686, 687, 725, 764, 771, 804, 849, 880, 922, 923, 939, 971, 1060, 1106, 1135, 1144, 1145, 1162, 1255, 1256
Brailowsky, Alexander 640, 643, 644, 649-651, 665, 683-685, 744, 805, 823, 835, 846, 1160, 1161
Brăescu, Gheorghe 873-880
Brăiloiu, Constantin 429
Brediceanu, Tiberiu 429
Breisach, Paul 593
Breton, André 482
Brezeanu, Ion 6, 1133, 1134
Briand, Aristide 115, 224
Brontë, Emily 760, 901, 902, 950-957
Bruegel cel Bătrân, Pieter 38, 39, 83
Bruckner, Anton 880, 883
Bucholtz Dagobert 649
Bucuţa, Emanoil 886, 888, 889
Bugarinovici, Melania 274
Bulgakov, Mihail 195
Busch, Adolf 25, 408
Bustabo, Guila 879, 883, 884, 893, 896, 1236
Butler, Samuel 98-100, 243, 244, 277, 278, 547, 797, 800
Butterworth, George 765

C

Callot, Jacques 38
Cantacuzino, Bâzu 1043, 1044
Cantacuzino, Ion 609
Caracostea, Dumitru 898
Caragiale, Ion Luca 101, 123, 185-187, 204, 270, 323, 325, 441, 485, 519, 818, 886, 1075, 1130-1132
Caragiale, Mateiu I. 35-38, 819, 825-831
Carco, Francis 229-232, 1052-1054
Carianopol, Virgil 476-480
Carissimi, Giacomo 771
Casadesus, Robert 802, 806, 807, 820, 821
Casals, Pablo 665, 673-675, 683, 804, 894, 1132-1135, 1143-1145, 1154, 1256
Casella, Alfredo 893, 897, 902, 903
Cassado, Gaspar 25, 590, 894
Cazimir, Otilia 352
Călugăru, Ion 232-236, 263, 256, 369-373, 864-870, 1198, 1231
Ceaikovski, Piotr Ilici 50, 209, 210, 364, 528, 644, 745, 788, 836, 880, 883, 884, 895, 896, 937, 1055, 1106, 1107, 1162
Celarianu, Mihail 305-309, 374, 507, 991, 1200
Céline, Louis-Ferdinand 89, 171, 172, 1187
Cerna, Panait 492
Chaplin, Charles 162, 243
Chausson, Ernest 393, 395, 626, 627, 860, 941, 1125
Chebap, Nadia 376-378
Chérau, Gaston 474
Chicideanu, Viorel 334
Chopin, Frédéric 27, 50, 301, 310, 311, 378, 528, 621, 622, 624, 628, 629, 636, 644, 651, 684, 685, 727, 744, 771, 787, 820, 821, 823, 834-836, 845-847, 880, 923, 936, 1071, 1162, 1200
Cilea, Francesco 377
Cimarosa, Domenico 1161
Cingria, Charles-Albert 688
Ciomac, Emanoil 765
Cioran, Emil 461-465
Ciprian, Gheorghe 290-293, 609, 1030-1032
Claudel, Paul 442, 548, 687-689
Cloëz, Gustave 823
Cocea, Alice 737
Cocea, Nicolae D. 4, 373, 780

Cocteau, Jean 232, 482, 1005, 1169
Colette 352, 730, 732, 761
Comarnescu, Petru 181, 1234
Condiescu, Nicolae M. 493-497, 633, 655-662, 992
Constantin-Weyer, Maurice 202, 203
Constantinescu, Paul 52, 53, 1171, 1207
Constantinescu, Pompiliu 505, 606-611
Copeau, Jacques 157, 158
Corfescu, Zoe 377
Corradini Enrico 556
Cortot, Alfred 408, 684, 833-836, 845-848, 880, 1160, 1233
Costinescu, Evanţia 228, 911
Courier, Paul-Louis 53, 569
Creangă, Ion 101, 140, 264, 323, 914
Cremiéux, Benjamin 542, 566
Cristoforeanu, Florica 376, 377
Cuclin, Dimitrie 976, 1242

D

Damian, Mircea 1011, 1204
D'Annunzio, Gabriele 519, 520, 882
Darvas, Lilli 382, 598
Daudet, Alphonse 372, 548, 1100
Daudet, Charles 77, 78
Daudet, Léon 112, 115, 131, 178
Davidescu, Nicolae 190-195, 313, 314, 841, 1107-1110, 1132
Davila, Alexandru 148-151, 155, 553, 608, 1176, 1179, 1183
D'Indy, Vincent 836, 880
Debussy, Claude 51, 239, 377, 427, 487, 528, 591, 621, 622, 642, 649, 652, 710-712, 726, 744, 746, 747, 786, 787, 805, 820, 821, 848, 882, 911, 923, 935, 939, 1055, 1057
Degas, Edgar 422
Dekobra, Maurice 741, 901
Delannoy, Marcel 1078
Delavrancea, Barbu 6, 609, 1183
Delavrancea, Cella 501, 528, 1103, 1104
Delius, Frederick 765
Demetriad, Yvonne 181
Demetriescu, Anghel 1159, 1160, 1093-1101
Demetriescu, Theophil 770, 774

Demetrius, Lucia 352, 353, 355, 356, 1203
Demetrius, Vasile 4
Dempsey, Jack 296
Dendrino, Gherase 485
Diaghilev, Serghei 245
Dillinger, John 296
Dimitriu, Nella 290, 298, 498, 499, 678, 772, 964
Dinicu, Grigoraş 379
Dohnányi, Ernő 208
Dorgelès, Roland 74, 669
Dostoievski, Feodor Mihailovici 14, 172, 175, 465, 520, 890, 994, 1034-1040, 1043, 1130
Dragomirescu, Mihail 987
Drăgoi, Sabin 182, 429, 976, 1242
Dressler, Franz Xaver 73
Drieu La Rochelle, Pierre 614
Drimba, Ovidiu 902, 905
Dubiska, Irena 362, 364
Duca, I. G. 4
Duhamel, Georges 521-523, 670
Dukas, Paul 108, 618, 669
Dullin, Charles 584
Dumitrescu, George 476, 480-482
Duncan, Isadora 245
Duvernois, Henri 761-763
Dvořák, Antonín 594, 788, 895, 896

E

Eccles, Henry 1145
Edison, Thomas 296
Eftimiu, Victor 609, 1132, 1136, 1223
Einstein, Albert 296
Eliade, Mircea 98, 213, 367, 374, 459, 460, 752-760, 797, 943, 991, 1039, 1040, 1176, 1190, 1223, 1234, 1255
Eliade, Pompiliu 1149, 150
Ellington, Duke 179
Elliot, George 351
Elmendorff, Karl 581, 711, 712, 1147
Eminescu, Mihai 101, 145, 389, 390, 415, 441, 454, 455, 481, 569, 759, 797, 1095-1097, 1149
Enescu, George 53, 257-259, 265, 266, 276, 333, 429, 528, 557, 589, 590, 598-604, 617-619, 624-628, 630, 633-637, 640-642, 649, 650, 665, 673, 675, 676, 683, 710, 712, 727, 728, 747, 787, 859, 860, 884, 911, 974-976, 1056, 1057, 1060, 1061, 1068-1070, 1072-1074,

1076, 1077, 1079, 1082, 1084, 1085, 1090, 1092, 1093, 1103-1105, 1122, 1124, 1125, 1132, 1133, 1135, 1143, 1218, 1219, 1242, 1249, 1250, 1251, 1255, 1256

F

Fainsilber, Samson 737
Fall Fritz 650
Falla, Manuel de 50, 239, 651, 685, 744
Farrère Claude 687, 741
Fasolo, Giovanni Battista 499
Fauconnier, Geneviève 352
Fauconnier Henri 203, 691
Fauré, Gabriel 51, 804, 860, 895
Feuermann, Emanuel 893-895
Filionescu, Ion 260, 394, 710
Filip, Edmée 49, 50
Filip, Vasile 49, 50
Filipescu, Grigore 101
Firkušný, Rudolf 1068, 1070, 1071
Flandin, Pierre-Étienne 86, 88, 115, 153, 175-178, 1189, 1190
Flondor, Tudor de 980-910
Folescu, George 274, 330, 526, 789
Fotino, Maria 180, 498, 499, 527
Fournier, Pierre 640, 642, 649, 704
France, Anatole 53, 153, 752, 797
Francescatti, Zino 179, 182, 206-208, 260, 700-702, 709-711
Franck, César 26, 51, 183, 239, 500, 501, 633, 635, 640, 702, 710, 807, 848, 880, 971, 1062, 1068, 1069, 1104, 1162
Frescobaldi, Girolamo 766
Friedman, Ignaz 833, 835-837, 846, 1160
Froda, Scarlat 142
Furtwängler, Wilhelm 411, 540, 711, 1030, 1032, 1147

G

Gabovici, Mihail 244, 246
Galaction, Gala 3-11, 452, 1167
Garbo, Greta 296
Gaster, Moses 275, 490, 491

Gaubert, Philippe 641
Gaxotte, Pierre 178, 1189, 1190
Gârleanu, Emil 552, 1185
Gärtner, Elfriede 73
George, André 267, 976
George, Ştefan Ion 476, 482, 483
Georgescu, George 259, 260, 300, 301, 343, 393, 394, 595, 617, 637, 642, 643, 665, 669, 682, 685, 686, 703, 724, 725, 773, 785, 788, 789, 803, 807, 835, 836, 845, 849, 881-883, 1052, 1054, 1062, 1071, 1132, 1134, 1135, 1143, 1207
Gershwin, George 260, 1023-1027
Gesticone, Mircea 1155, 1159
Gherea, Ionel 675
Ghermani-Ciomac, Muza 1249
Ghyka, Matila 605, 606
Gibbs, Armstrong 765
Gide, André 59, 89, 159, 172, 175, 309, 336, 420, 435, 465, 548, 648, 740-742, 831, 843, 1039, 1041-1043
Gieseking, Walter 590, 1207
Gil-Robles, José María 164
Gimpel, Jakob 636, 675
Giraudoux, Jean 48, 53-56, 238, 614, 1047, 1048
Gissing, George 63
Glazunov, Alexandr Konstantinovici 823
Gluck, Christoph Willibald 621, 764
Goebbels, Joseph 196, 556, 994
Goffman, Arturo 526
Goga, Octavian 186, 1253
Golestan, Stan 976
Goossens, Eugene Aynsley 765
Gorini, Gino 299
Gorki, Maxim 206, 487, 488, 638
Gridoux, Lucas 737
Grieg, Edvard 527
Grigorescu, Nicolae 7, 1168
Grosz, George 66, 857, 858
Grozea, Alexandra 274, 330
Guardia, Francesco 426
Gui, Vittorio 342-344
Guilloux Louis 159-161, 171-175, 690, 1039, 1186, 1187
Gusti, Dimitrie 898
Gusti, Paul 149
Guţianu, Emilia 330, 704, 911

H

Halévy, Daniel 178, 436
Halm, Max 485
Hamsun, Knut 206, 638
Harte, Bret 520
Hasdeu, Bogdan Petriceicu 892, 942, 943, 991-993
Haskil, Clara 1068, 1071
Hauptmann, Bruno 295-297, 301
Haydn, Joseph 411, 412, 427, 527, 582, 789, 803, 807, 922, 939, 1032, 1082, 1100, 1106, 1144, 1146, 1154, 1162
Händel, Georg Friedrich 71, 73, 107, 274, 378, 621, 675, 676, 764, 849, 1076, 1100, 1101
Heine, Henri 321
Hertz, Iuliu 528
Herz, A. de 236, 237, 242, 243, 679, 680
Hervieu, Louise 689
Hitler, Adolf 152, 223, 224, 247-250, 648, 1190
Hodža, Milan 151, 153
Hoesslin, Franz von 709, 711, 712
Holban, Anton 722-724, 735-737, 1158, 1159, 1201, 1202, 1227
Holt, Jenny 737
Honegger, Arthur 1026, 1080
Huberman, Bronislaw 582, 633, 635, 636, 640, 650, 665, 710, 787, 860, 911, 1079
Hugo, Victor 191, 389, 569, 1100, 1110, 1184
Humphreys, Dorothy 179, 180
Huxley, Aldous 797, 798
Huysmans, Joris-Karl 467, 1098

I

Iamandi, Victor 560, 622
Ibert, Jacques 703
Ibrăileanu, Garabet 241
Igiroşianu, I. 419-423
Iorga, Nicolae 198, 199, 274, 987
Iovănel, Mihai 1173
Iovescu, Ion 419, 423-425
Ireland, John 765
Istrati, Panait 201, 206, 367, 913

J

Jaloux, Edmond 542
Jammes, Francis 130, 145, 317, 318, 320, 348, 416, 688, 736, 842, 1020, 1111, 1182, 1202
Janopoulo, Tasso 239, 860
Jaray, Hans 598

Jebeleanu, Eugen 551, 552, 1005
Jèze, Gaston 109
Jones, Robert 765
Jooss, Kurt 856-858, 945, 1234
Jora, Mihail 53, 240, 241, 902, 904, 905, 909, 910, 976, 1125, 1126, 1242
Jordan, B. 92-95
Jouve, Pierre Jean 1084
Jouvet, Louis 53, 55, 159, 614

K

Karali, Vera 139
Kempff, Wilhelm 25, 590, 682-686, 764, 1160, 1161
Keyserling, Hermann Graf 295, 562-564
Kipling, Rudyard 61, 63
Kiriac, Dumitru 429
Kleine, Anna 271, 274
Koganov, Isidor 180, 498-500, 527
Krauss, Clemens 206, 207, 209, 409
Krebs, Johann Ludwig 499
Kreutzberg, Harald 763, 766, 767, 1228, 1229

L

Laclos, Pierre Choderlos de 287, 435
Laforgue, Jules 198, 315, 1005
Lalo, Édouard 343, 347, 363, 364, 642, 700-702, 710, 736, 880, 896, 937, 1202, 1236
Lalou, René 542
Landowska, Wanda 486, 821, 970
Larbaud, Valery 99, 100, 277, 375, 422, 541, 542, 566, 574, 1018
Lasso, Orlando di 766
Laurencin, Marie 79, 80, 1006
Lawrence, David Herbert 69
Lazăr, Filip 52, 557, 629-631, 642, 643, 976
Lazăr, Mircea 274, 377
Lecca, Haralamb 549, 550, 552
Léger, Fernand 79
Lehmann, Rosamond 242, 351
Lekeu, Guillaume 619
Lenin, Vladimir Ilici 831, 1114
Lindbergh, Charles 296
Lipatti, Dinu 52, 633, 634, 637, 669, 974, 976, 1052, 1055
Litvinov, Maxim 531
Liszt, Franz 27, 50, 274, 301, 310, 311, 595, 622, 644, 774, 836, 1054-1056, 1070

Loebe, Elvira 665, 666
Lopatnikoff, Nicolai 667, 668, 936
Lovinescu, E. 140, 141, 186, 414, 415, 441, 442, 445, 790-795, 967, 968, 977-990, 1147-1153, 1181, 1210, 1227, 1242-1245
Lovinescu, Vasile 176-178, 1188-1191, 1231
Ludwig, Emil 740
Lugné-Poe 158
Lully, Jean-Baptiste 499
Lux, Stephan 531, 532
Luzzato, Wanda 364

M

Mahler, Gustav 773, 774, 863, 883, 1235
Mainardi, Enrico 785, 789, 803-805, 894, 1160
Maiorescu, Titu 6, 215, 216, 518, 884-889, 1098
Malipiero, Gian Francesco 299, 300
Mallarmé, Stéphane 145, 316, 320, 331, 948, 1018, 1181, 1184
Malraux, André 171, 172, 202, 681, 682, 690
Maniu, Adrian 128, 129, 314, 315, 492, 493, 553, 615, 808, 837
Mann, Thomas 831
Mansfield, Katherine 351
Marivaux, Pierre de 614
Martin du Gard, Roger 60, 614, 707, 708, 1086, 1087, 1114
Martinů, Bohuslav 179, 180
Massignon, Louis 689
Massini, Dora 73, 330, 1125
Massini, Egizio 365, 487, 725, 767, 769, 823, 920, 923, 924
Mauriac, François 159, 340
Maurois, André 159, 741
Maurras, Charles 112, 131, 224
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 594, 640, 880, 897, 937, 1026, 1055, 1162
Miciora, Virginia 911
Mihăescu, Gib 169-171, 367, 678-680, 759, 1188
Mihalovici, Marcel 557, 628, 976, 1079, 1242
Miletineanu, Grete 106, 107, 500, 665, 667, 668
Milstein, Nathan 25, 364, 408, 587-594, 627, 787, 911, 1161
Minulescu Ion 446-450, 481, 492, 493
Mirbeau, Octave 96, 468
Mittmann, Leopold 590, 591, 593, 675
Modigliani, Amedeo 79, 80

Molière 186, 189, 195-197, 211, 802, 1002
Molinari, Bernardino 343, 344, 409, 635, 649, 652, 653
Montaigne, Michel de 77, 132-134, 197, 217-221, 278-288, 432, 627, 915, 1193, 1197
Monteverdi, Claudio 499
Montherlant, Henry de 81, 83, 422
Morand, Paul 565
Morgan, Charles 669-671
Morini, Erica 364, 884
Moser, Hans 597, 598
Movilă, Sanda 352
Mozart, Wolfgang Amadeus 27, 181, 209, 239, 272, 298, 301, 310, 311, 327-330, 377, 411, 427, 486, 487, 500, 528, 544, 587, 596, 621, 626, 627, 637, 641, 645, 651, 652, 669, 676, 704, 712, 763, 768, 774, 788, 796, 824, 833, 860, 862, 863, 881, 921, 922, 928, 939, 941, 962, 964, 968, 970, 971, 995-998, 1000-1005, 1032, 1033, 1069, 1082-1085, 1103, 1104, 1106, 1147, 1163, 1235, 1253, 1255
Musorgski, Modest Petrovici 527, 580, 581, 1217
Musset, Alfred de 47-49, 211
Mussolini, Benito 249, 250, 1114, 1190
Muşatescu, Tudor 609
Müller, Maria 540
Münzer, Léopold 617, 621, 624, 628, 629, 684, 744, 846

N

Nanu, Lucian 228, 377
Nardini, Pietro 395, 650, 1125
Neagoe, Peter 592, 912-914
Negreanu, Radu 527
Negulescu, Paul 898
Neveux, Pol 474
Nicolau, Emil 549
Niculescu-Basu, George 227, 228, 526, 801-803
Nijinski, Vaslav 245
Nielsen, Carl 300, 304
Nonna Otescu, Ion 228, 393, 395, 528, 725, 744, 745, 976

O

Odeanu, Anişoara 728, 731-735
Odnoposoff, Ricardo 257, 259, 496
Ohnet, Georges 638, 1100

Oprescu, George 1066-1068
Orlov, Nikolai 920-923
Ossietzky, Carl von 648

P

Paganini, Niccolò 182, 207, 208, 260, 311, 700, 702, 764, 788
Pagnol, Marcel 436, 1045
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 766
Papadat-Bengescu, Hortensia 352, 367, 521, 553, 723, 1158, 1227
Papadima, Ovidiu 1101
Parry, Hubert 765
Paschill, Iosif 274
Pascin, Jules 79, 80
Passeur, Steva 1045
Paumgartner, Bernhard 1083, 1084, 1253
Pavel, Constantin 138, 139, 329, 330
Pavelescu Cincinat 564
Pavlova, Anna 245
Pătrăşcanu, Dumitru D. 980, 1074-1076
Pellerin, Jean-Victor 47
Peltz, I. 204, 254, 267-271, 373, 1197
Petraşcu, Gheorghe 414
Pergolesi, Giovanni Battista 71, 72, 71, 72, 498, 499, 677, 772
Perlea, Ionel 27, 28, 50, 183, 271, 274, 329, 330, 379, 393, 500, 627, 646, 770, 772, 773, 836, 879, 883, 884, 976, 1155
Perpessicius 170, 419, 505, 813, 825-830, 842, 986, 1016, 1020, 1232
Petcu, George 1013
Petraşincu, Dan 204, 403-408, 1126-1130
Petrescu, Camil 121, 141, 213, 308, 309, 367, 368, 384-386, 457, 506, 521, 553, 609-611, 692, 811, 812, 879, 898, 899, 1213, 1227
Petrescu, Cezar 96, 560, 561, 587, 622, 759, 776, 777, 1223
Peyré, Joseph 152, 202, 690, 1187
Piatigorsky, Gregor 25, 28, 408, 590, 804, 894, 921, 1143-1145, 1153-1155
Picasso, Pablo 79, 320
Pierné, Gabriel 807, 1023-1026, 1062, 1069
Pillat, Ion 312, 314, 318, 356-359, 481, 837-842, 1159
Pirandello, Luigi 222
Pizzetti Ildebrando 652
Popa, Victor Ion 609
Popescu, Elvira 41-43, 737, 1169

Popovici, Lilly 400
Příhoda, Váša 785, 787, 788
Prokofiev, Serghei 771, 939, 1078, 1079, 1163, 1252
Proust, Marcel 60, 73-78, 287, 355, 420, 422, 513, 530, 547, 633, 634, 722, 723, 733, 928, 1017, 1042, 1043, 1048, 1049, 1068, 1069, 1157, 1173
Prunier, Charles 525
Puccini, Giacomo 207, 376
Purcell, Henry 765

R

Rabaud, Henri 528, 703
Racine, Jean 74, 211
Radu, Vasile 452
Rahmaninov, Serghei 274, 685, 922, 923
Rameau, Jean-Philippe 487, 820, 821, 970
Ramuz, Charles-Ferdinand 688, 1065, 1066
Ravel, Maurice 343,581, 637, 652, 676, 701, 703, 710, 712, 744, 787, 804, 848, 859, 923, 1055, 1079, 1145, 1217
Raynal, Paul 556, 612
Rădulescu, Mircea Dem. 129, 142-147, 1180-1185
Rădulescu, N. 676, 678, 766, 824, 882
Rădulescu-Motru, Constantin 275, 333, 898
Rădulescu-Pogoneanu, Ion A. 898
Rebreanu, Liviu 93, 101, 187, 367, 368, 414, 516, 521, 522, 553
Reger, Max 72, 1147
Régnier, Henri de 415-417
Remarque, Erich Maria 670
Renard, Jules 86, 91, 92, 96-98, 213, 325, 341, 415, 416, 467, 469, 543-549, 614, 688, 875, 1051
Renn Ludwig 670
Respighi, Ottorino 345, 640, 652, 653, 1052, 1062
Reyer, Ernest 621
Rietti, Vittorio 300, 304
Rilke, Rainer Maria 245
Rimbaud, Arthur 52, 53, 145, 320, 893, 1008, 1171, 1182, 1184
Rimski-Korsakov, Nikolai 591
Rivière Jaques 688
Rocca, Lodovico 299, 300, 304
Rogalski, Theodor 72, 108, 182, 527, 976

Rolland, Romain 59-61, 201
Roman, Elly 485
Romains, Jules 60
Rosetti, Alexandru 943
Rossi, Mario 297, 299, 300, 304, 343
Rossini, Gioachino 344, 652, 801, 1208
Rostand, Edmond 1110
Rota, Nino 299
Rougemont, Denis de 689, 916, 1066
Rousseau, Henri 79, 80
Rousseau, Jean-Jacques 432, 435
Roussel, Albert 343, 1054
Rubinstein, Arthur 25-28, 49, 50, 274, 408, 582, 665, 682-685, 744, 764, 823, 835, 846, 880, 1160, 1162

S

Sadova Marietta 348, 631-633
Sadoveanu, Ion Marin 609, 610, 646, 802, 909
Sadoveanu, Mihail 18, 101, 521, 541, 542, 747-752, 914, 1013
Saint-Exupéry, Antoine 442, 443
Saint-Foix, Georges de 996-998, 1001-1004
Saint-Georges, Didia 179. 180
Saint-Saëns, Camille 50, 260, 274, 807, 820, 1154, 1155
Samain, Albert 145
Santoliquido, Ornella 649, 652, 665, 666
Sarvaş, Anton Adrian 394, 863
Sărmanul Klopstock 204, 254, 332-327
Scarlatti, Domenico 108, 311, 486, 621, 652, 666, 764, 766, 772, 786, 787, 805, 806, 923
Schell, Michael 666
Scherchen, Hermann 603, 858, 861-863, 883, 893, 985, 896, 922, 937, 940, 1103, 1105, 1106, 1234, 1238
Schlumberger, Jean 689
Schmidt, Alfred 290, 298, 964
Schubert, Franz 895, 896, 904
Schulhof, Otto 675
Schumann, Robert 181, 240, 241, 301, 427, 428, 595, 637, 669, 686, 727, 743, 880, 883, 905, 939, 1103, 1104, 1135, 1144, 1154, 1162, 1207, 1256
Schüster, Fritz 73
Secareanu, Nicolae 377

Serge, Victor 830, 831
Shakespeare, William 76, 123, 149, 189, 577, 802, 1002, 1029
Sibelius, Jean 621
Silva, Luigi 297, 300, 304
Silvestri, Constantin 182, 240
Simonis, Georges 687
Smetana, Bedřich 591
Smith, Cyril 763-765
Smith, Dodie 597, 612
Snejina, Maria 228, 377
Soetens, Robert 1076, 1078, 1079, 1162, 1252
Sorbul, Mihail 190, 609
Stadelmann, Johannes 290, 299, 678, 766
Stahl, Henriette Yvonne 352
Stamatu, Horia 1005
Stancu, Zaharia 1111, 1112
Stanford, Villiers 765
Stendhal 49, 75, 261, 287, 355, 434, 435, 456, 457, 1158
Stere, Constantin 4, 501, 502
Straram, Walter 411, 835
Strauss, Johann 226, 228, 240, 379
Strauss, Richard 210, 300, 377, 394, 395, 595, 652, 653, 686, 725, 788, 880, 922, 923, 935, 939
Stravinski, Igor 27, 179, 180, 377, 378, 637, 667, 771, 939, 1952-1055, 1163
Streinu, Vladimir 127, 1226
Stresemann, Gustav 223, 224
Sully Prudhomme 191
Szell, George 643
Szeryng, Henryk 364
Szigeti, Joseph 596, 908, 911, 1161
Szymanowski, Karol 239, 622, 636, 676, 860, 1071, 1072, 1077, 1236

Ş

Şăineanu, Lazăr 275
Şerbescu, Silvia 595, 1052
Şoimaru, Tudor 1011
Ştefănescu, Cornelia 1167, 1168
Ştefănescu, Mircea 609-611
Ştefănescu-Goangă, Petre 140, 337, 646
Şuluţiu, Octav 506, 1011-1015, 1188, 1204

T

Tartini Giuseppe 641, 1236

Tassian, Şerban 228, 330
Teodoreanu, Al. O. (Păstorel) 448, 615, 990, 1222
Teodoreanu, Ionel 11-19, 84-86, 306, 367, 368, 373, 662, 759, 812
Thadée, Natansohn 468
Theodorescu, Alexandru 365, 394, 395, 527, 863
Theodorescu, Cicerone 807, 810-816
Theodorescu, Dem. 775-780, 865, 1230
Thibaud, Jacques 238-240, 845, 848, 849, 858-860, 941, 1079, 1114, 1160
Thibaudet, Albert 9, 10, 223, 331-333, 347, 349-351, 429-439, 529-531, 570, 855, 916, 983, 984, 1201, 1209
Thoreau, Henry David 334, 335
Tiktin, Heimann Hariton 274-276
Titulescu, Nicolae 87, 153
Tolstoi, Lev Nicolaevici 6, 60, 520, 890
Topârceanu, George 293, 294, 448, 931, 932, 1199
Toscanini, Arturo 273, 582, 627, 1033, 1124
Toulouse-Lautrec, Henri de 227
Tudor, Andrei 179, 317, 1015-1021
Tudor, Stoian Gh. 203-206
Tzara, Tristan 482

U

Unamuno, Miguel de 165, 698, 699, 783
Ungár, Imre 820, 823, 833, 834, 846, 1200
Uninsky, Alexander 27, 297, 301, 310, 311, 1200
Ursuleac, Viorica 206-210
Utrillo, Maurice 79, 80, 422

V

Valerian, I. 43-46
Valéry, Paul 340, 548
Van der Meersch, Maxence 689, 691
Vasilescu, Ion 485
Ventura, Maria 737, 1183, 1184
Veracini Francesco Maria 499, 641
Vercel, Roger 202, 741
Verdi, Giussepe 271-273, 376, 1122, 1224

Verlaine, Paul 320, 321, 1184
Vianu, Alexandru 849-856, 914-920, 1234
Vianu, Tudor 213
Vilmorin, Louise de 532
Vitali, Tomaso Antonio 238
Vivaldi, Antonio 591, 651, 666, 766, 771
Vladigherov, Pancio 180, 1060, 1063
Vlahuţă, Alexandru 185, 481, 552, 776
Vlaminck, Mauride de 79, 80, 422
Voiculescu, Vasile 186
Voinescu, Alice 217-221, 280-287
Voltaire 53, 100, 432, 435
Voronca, Ilarie 128
Vulcăneacu, Mircea 213

W

Wagner, Richard 77, 137, 139, 140, 196, 274, 377, 428, 538-540, 582, 604, 645, 646, 672, 711, 712, 803, 922, 928, 939, 971, 994, 1059, 1093, 1100, 1106, 1123, 1146
Walter, Bruno 411, 582, 620, 627, 1033, 1147
Webb, Mary 351
Weber, Carl Maria von 427, 807, 820, 896
Weidlé Wladimir 689
Weingartner, Felix 409
Wieniawski, Henryk 379, 380, 591
Witting, Alfred 290, 298, 964, 1086
Wolf, Hugo 181
Woolf, Virginia 351
Wyzewa, Theodore de 57

X

Xaver Dressler, Franz 73

Z

Zaharoff, Basil 62
Zamfirescu, Duiliu 215-217, 517-521, 884, 887-890, 1152
Zamfirescu, George Mihail 204, 252-257, 373, 609
Zay, Jean 585, 622
Zecchi, Carlo 803, 805, 806, 824
Zola, Émile 61, 89-92, 172, 546, 548, 1100
Zweig, Stefan 740

CUPRINS

Notă asupra volumelor VII şi VIII V

1936

Între cronică şi roman 3 (1167)
Ionel Teodoreanu: *Lorelei* 11 (1167)
Nichtraucher sau despre contractul social 19 (1168)
Le livre français en Roumanie 22 (1168)
Arthur Rubinstein. La Philharmonique 25 (1168)
Ce este un teatru 28 (1168)
Filme revoluţionare 31 (1169)
Mateiu Caragiale 35 (1169)
Un ceas de criză... pe Rue Royale 38 (1170)
„Comme elle est douce et belle!..." 41 (1170)
I. Valerian: *Cara-Su* 43 (1170)
Vechi şi nou 46 (1170)
Arthur Rubinstein. Vasile et Edmée Filip. La Philharmonique 49 (1170)
Un discurs către morţi 53 (1171)
Comentar la o statistică 56 (1171)
Romain Rolland 59 (1171)
Un chiffre insolent 61 (1171)
H. Bonciu: *Pensiunea doamnei Pipersberg* 63 (1171)
Cărţi pentru copii 66 (1172)
Un soleil antilittérraire 69 (1172)
Stabat Mater *à la Cathedrale Saint Joseph.* Samson *à l'Athénée Roumain* 71 (1173)
Georges Cattaui: *L'amitié de Proust* 73 (1173)
Raoul Celly: *Répertoire des thèmes de Marcel Proust* .. 73 (1173)
Prin galeriile de tablouri... ..... 78 (1173)

Despre „ciorapul de lână” 81 (1174)
Ionel Teodoreanu 84 (1174)
Conversaţiile de la Paris 86 (1174)
D. Flandin la Quai d'Orsay 86 (1174)
Mic buletin etiopian 86 (1174)
Zola interzis 89 (1174)
B. Jordan: *Învăţătorii* 92 (1174)
Radu Boureanu: *Fata din umbră* 95 (1174)
Le Journal *de Jules Renard* 96 (1175)
Un centenaire ignoré 98 (1175)
Cel mai mare tiraj! 100 (1175)
Câteva perechi de academii 103 (1175)
Grete Miletineanu. La Philharmonique 106 (1175)
Revoluţii în Cartierul latin 108 (1175)
Jacques Bainville 111 (1176)
Pactul franco-sovietic 114 (1176)
Antonet 118 (1176)
Haig Acterian: *Pretexte pentru o dramaturgie românească* 120 (1176)
L'ennemi public no. 1 .....125 (1179)
Chestiuni de poezie 126 (1179)
Ecclesia! 130 (1180)
Alain: *Sentiments, passions et signes* 132 (1180)
L'Opéra Roumain: Taïna, *ballet pantomime. Scénario de S. M. la Reine Marie. Musique de M. Andricou. Un festival Wagner à la Philharmonique* 137 (1180)
Reversul criticii 140 (1181)
O „chestiune de poezie”... şi urmările ei 142 (1181)
Despre un „caz” Davila 148 (1186)
Austria şi Mica Antantă 151 (1186)
Italia absentă din Europa 151 (1186)
Alegerile din Spania 151 (1186)
Despre un teatru narcisist 155 (1186)
Sângele negru 159 (1186)
Il est interdit de rire! 161 (1187)
Le fils de Blasco Ibáñez 163 (1187)

M. Blecher: *Întâmplări în irealitatea imediată* 165 (1187)
Rusoaica la ediţia a V-a 169 (1188)
Louis Guilloux: *Le sang noir* 171 (1188)
Domnul Goe în politica externă 175 (1188)
Quatrième concert de la Musique nouvelle. Dorothy Humphreys. Une soirée de jazz. Zino Francescatti et la Philharmonique 179 (1191)
Năpasta sau despre un sămănătorist fără voie ...183 (1191)
Recitind cronici vechi 187 (1191)
N. Davidescu: *Roma* 190 (1191)
Molière politic 195 (1192)
Le paradoxe du journalisme 197 (1192)
Notă la un roman proletar 199 (1192)
Zino Francescatti. Clemens Krauss, Viorica Ursuleac et la Philharmonique 206 (1192)
După o vizită la Institutul Francez 210 (1192)
1 Martie 213 (1193)
Une correspondance littéraire 215 (1193)
Alice Voinescu: *Montaigne. Omul şi opera* 217 (1193)
Devenez romanciers! 221 (1193)
De la Stresemann la Hitler 223 (1193)
Si j'étais roi *à l'Opéra Roumain. Johann Strauss à la Philharmonique* 226 (1193)
Poezia la cabaret 229 (1194)
Ion Călugăru: *De la cinci până la cinci* 232 (1194)
Le triste sort des écrivains 236 (1194)
Jacques Thibaud. La Philharmonique 238 (1194)
G. Ibrăileanu 241 (1195)
A. de Herz 242 (1195)
Între Chaplin şi Butler 243 (1195)
Le récital des danseurs russes 244 (1195)
Remilitarizarea Renaniei 246 (1195)
Un nouveau vice 250 (1195)
George Mihail Zamfirescu: *Sfinta mare neruşinare* .252 (1195)
Œdipe *de Georges Enesco. Richard Odnoposoff et la Philharmonique* 257 (1196)

„Simboluri" la Londra 260 (1196)
Codul penal 262 (1196)
Copilăria unui netrebnic 263 (1196)
Un moment dintr-un film 264 (1196)
Œdipe *et ses critiques* 265 (1196)
I. Peltz: *Nopţile domnişoarei Mili* 267 (1196)
Le Requiem *de Verdi à la Philharmonique. Un récital Anna Kleine* 271 (1197)
Moartea lui Tiktin 274 (1197)
Critica şi *Oedip* 276 (1197)
O carte 277 (1197)
Notă la un comentar despre Montaigne 278 (1197)
Une semaine Bach 288 (1197)
G. Ciprian: *Soţ ori făr'dă* 290 (1198)
G. Topârceanu: *Pirin-Planina* 293 (1198)
Vive Hauptmann! 295 (1199)
La Passion selon saint Jean *et* selon Saint Matthieu *de J. S. Bach. Mario Rossi et Luigi Silva. Alexandre Uninsky et la Philharmonique* 297 (1199)
Hauptmann 301 (1199)
Jocuri de noroc 302 (1199)
Un mesaj de tinereţe 304 (1199)
Mihail Celarianu: *Femeia sângelui meu* 305 (1199)
Le récital Uninsky 310 (1200)
Quelques livres de poésie 312 (1200)
Cărţi vechi şi hârtii regăsite 316 (1200)
P. Mihăescu (Sărmanul Klopstock): *Ginta latină* 322 (1200)
L'Opéra Roumain: Don Juan *de Mozart* 327 (1200)
Albert Thibaudet a murit 331 (1201)
Congresul istoricilor 333 (1201)
Walden 334 (1201)
Ury Benador: *Hilda* 335 (1201)
Les écrivains et la politique 339 (1201)
Lola Bobescu. Vittorio Gui. La Philharmonique . 342 (1201)
Alegerile franceze 345 (1202)
Lola Bobescu 347 (1202)

Un recital de poezie 348 (1202)
Albert Thibaudet 349 (1202)
Notă la un roman feminin 351 (1202)
Ion Pillat: *Poeme într-un vers* 356 (1203)
Mihail: *Urmare* 359 (1203)
Sandu Albu et l'Orchestre Radio. Irène Dubiska et la Philharmonique 362 (1203)
Nişte alegeri... şi un candidat 365 (1203)
Ion Călugăru: *Copilăria unui netrebnic* 369 (1204)
La Semaine du livre 374 (1204)
Adrienne Lecouvreur *à l'Opéra Roumain. Le recital Nadia Chebap. La Philharmonique* 376 (1204)
Ziua cărţii 380 (1205)
Luna Bucureştilor 381 (1205)
Spectacolele vieneze 382 (1205)
Destinul *Marseillezei* 383 (1205)
Un livre de polémique 384 (1205)
Tudor Arghezi: *Cimitirul Buna-Vestire* 386 (1205)
Les écrivains se lamentent! 390 (1205)
Le dernier concert de la Philharmonique 392 (1205)
Un nou imperiu 396 (1206)
Moartea lui Spengler 397 (1206)
„Je suis partout" 399 (1206)
15 ani de poezie 400 (1206)
L'industrie des „autographes" 401 (1206)
Dan Petraşincu: *Omul gol* 403 (1206)
L'Orchestre Philharmonique de Berlin 408 (1206)
Balcaniada 412 (1208)
Alegeri la Academie 414 (1208)
Henri de Régnier 415 (1208)
Il n'y a pas de crise 417 (1208)
I. Igiroşianu: *Nelinişti* 419 (1209)
Ion Iovescu: *Nuntă cu bucluc* 419 (1209)
Deuxième concert de l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Le concert européen des postes roumains de radio 426 (1209)

Notă despre Albert Thibaudet 429 (1209)
Tudor Arghezi în ediţie definitivă 439 (1210)
„Căderea" d-lui Lovinescu 441 (1210)
Saint-Exupéry 442 (1210)
Une polémique académique 443 (1210)
Ion Minulescu: *Nu sunt ce par a fi* 446 (1210)
Le Roi et la culture 450 (1210)
Sfârşit de stagiune 453 (1211)
Eminescu în biografie şi critică 454 (1211)
Un stendhalian prim-ministru 456 (1211)
Les revues et la critique 457 (1211)
Yoga 459 (1211)
Emil Cioran: *Cartea amăgirilor* 461 (1211)
Une élection académique... en 1907 ..... 466 (1211)
O prăbuşire care se vede... şi mai multe care nu se văd ... 470 (1212)
Înţelegerea balcanică a presei 471 (1212)
O tipică alegere de academician 473 (1212)
„Vient de paraître" 474 (1212)
Virgil Carianopol: *Scrisori către plante* 476 (1212)
George Dumitrescu: *Zăpezi şi purpură* 476 (1212)
Ştefan Ion George: *Argo* 476 (1212)
[La vie musicale de Bucarest] 483 (1212)
Gorki 487 (1212)
Literatură „amnistiată" 488 (1212)
Doctorul Gaster 490 (1212)
Notre „symbolisme" 491 (1213)
N.M. Condiescu: *Însemnările lui Safirim* 493 (1213)
[Les programmes musicaux à la radio I] 498 (1213)
Constantin Stere 501 (1213)
Premiile scriitorilor 503 (1213)
Un istoric literar 504 (1213)
Notă la *Teze şi antiteze* 506 (1213)
Une revue d'Oradea 515 (1214)
En lisant des vieilles lettres... ..... 517 (1214)
Duhamel à l'Académie Française 521 (1214)

Si j'avais un million 523 (1214)
[Les programmes musicaux à la radio II] 526 (1214)
Un hommage à Thibaudet 529 (1214)
Un suicide à Genève 531 (1215)
Comment aider les écrivains 532 (1215)
Une jeunesse qui veut vivre 536 (1215)
[Les programmes musicaux à la radio III] 537 (1215)
Sadoveanu en France 541 (1215)
Notă despre *Jurnalul* lui Jules Renard 543 (1215)
Notă despre literatura dramatică 549 (1216)
La culture roumaine à l'étranger 555 (1216)
Un romancier, secrétaire général aux Beaux-Arts ... 559 (1216)
En marge d'un livre déjà vieux 562 (1216)
Notă despre poezia d-lui Arghezi 566 (1216)
La lecture, un luxe trop cher... ..... 573 (1217)
Un spectacle terminé 575 (1217)
[Les disques] 578 (1217)
Un jeune théâtre 582 (1217)
Le contrat d'édition 584 (1218)
Le récital Milstein 587 (1218)
Milstein et l'Orchestre Radio. Paul Breisach .. 592 (1218)
Un acteur viennois à Bucarest 596 (1218)
Enesco 598 (1218)
Premier concert symphonique dirigé par Georges Enesco 601 (1219)
Un roman de Prague 604 (1219)
Notă despre literatura dramatică 606 (1219)
Georges Enesco. Hans von Benda et l'Orchestre de chambre de Berlin. Léopold Muenzer 617 (1219)
Une nouvelle loi des théâtres 622 (1220)
Enesco: deuxième récital et troisième concert symphonique. Muenzer: récital Chopin 624 (1220)
Filip Lazăr 629 (1220)
Pour la poésie roumaine 631 (1220)
Enesco. Dinu Lipatti. Huberman. La Philharmonique 633 (1221)

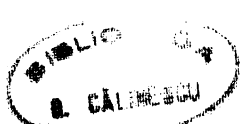
„Le plus grand écrivain roumain" 638 (1221)
Huberman. Enesco. Pierre Fournier. Braïlowsky 640 (1221)
L'Opéra Roumain 644 (1221)
Le clerc incommode 646 (1222)
Pierre Fournier. Georges Enesco. Braïlowsky. Molinari.
Ornella Santoliquido 649 (1222)
Notă despre Safirim 653 (1222)
Un romancier contre le roman 662 (1222)
Ce qui fait le succès d'un livre 664 (1222)
Ornella Santoliquido. Elvire Loebe. Grette Miletineano et la Philharmonique sous la direction de Georges Georgesco 665 (1223)
Un message d'écrivain 669 (1223)
La critique littéraire – un danger! 671 (1223)
*Pablo Casals. Enesco. L'*Oratorio de Noël *de J. S. Bach* ... 673 (1223)
La Chambre et les écrivains 678 (1224)
En Chine... ..... 680 (1224)
Rubinstein. Kempff. Georgesco 682 (1224)
Actualités littéraires françaises 687 (1224)

1937

Notă la un „manifest personalist" 691 (1224)
Unamuno 698 (1225)
Zino Francescatti et l'Orchestre Philharmonique. Le quatuor des Fodations Royales 700 (1225)
Bucarest, ville cinématographique 704 (1225)
L'Été 1914 ..... 707 (1225)
Zino Francescatti. Franz von Hoesslin 709 (1225)
M. Blecher: *Inimi cicatrizate* 713 (1226)
Anton Holban 722 (1226)
Claudio Arrau et la Philharmonique sous la direction de M. Alfred Alessandresco 724 (1226)
Anişoara Odeanu: *Călător în noaptea de Ajun* ... 728 (1227)

Anton Holban şi literatura 735 (1227)
Une pièce roumaine à Paris 737 (1227)
André Gide traduit en roumain 740 (1227)
Claudio Arrau. La Philharmonique 742 (1227)
Mihail Sodoveanu: *Cazul Eugeniţei Costea* 747 (1228)
Notă la un roman fantastic 752 (1228)
Henri Duvernois 761 (1228)
Cyril Smith et Keith Falkner. Concert de musique italienne. Kreutzberg 763 (1228)
Une manifestation musicale yougoslave 768 (1229)
Deuxième concert de musique italienne. Théophile Démétriesco et la Philharmonique sous la direction de M. Ionel Perlea 770 (1229)
Dem. Theodorescu: *Robul* 775 (1229)
La conférence de la presse balkanique 780 (1230)
„Nous voulons mourir" 783 (1230)
Borovsky. Váša Příhoda. Enrico Mainardi, Georges Georgesco et la Philharmonique 785 (1230)
E. Lovinescu: *Diana* 790 (1230)
Oraşe înecate. Roman de F. Aderca 795 (1231)
Nicolesco-Bassu 801 (1231)
Mainardi. Carlo Zecchi. Robert Casadeus, Georges Georgesco et la Philharmonique 803 (1231)
Notă despre un poet şi – puţin – despre poezie în genere ... 807 (1231)
„Non solum armis" 818 (1232)
Robert Casadesus. L'Opéra Comique de Paris. Imre Ungár 820 (1232)
M. I. Caragiale: *Opere* 824 (1232)
Un emploi „subalterne" 830 (1232)
Imre Ungár. Alfred Cortot. Ignaz Friedman 833 (1233)
Ion Pillat: *Caietul verde* 837 (1233)
Une exposition de poésie 842 (1233)
Alfred Cortot. Jacques Thibaud, Georges Georgesco et la Philharmonique 845 (1233)
Alexandru Vianu: *Libertate şi cultură* 849 (1234)

Les ballets Jooss 856 (1234)
Jacques Thibaud. Hermann Scherchen 858 (1234)
Ion Călugăru: *Trustul* 863 (1235)
L'Association chorale de Brno 869 (1235)
Amintirile d-lui Gh. Brăescu 871 (1235)
Guila Bustabo et la Philharmonique sous la direction de M. Ionel Perlea 879 (1236)
Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori .. 884 (1236)
La littérature et les tribunaux 891 (1236)
Feuermann, Scherchen et l'Orchestre Radio. Guila Bustabo. Casella, Bonucci et la Philharmonique 893 (1238)
Un événement universitaire 897 (1238)
Emily Brontë en traduction roumaine 899 (1238)
Alfredo Casella et Arturo Bonucci. Mihail Jora, Ovid Drimba et la Philharmonique 902 (1238)
Les aventures de l'esprit critique 906 (1239)
L'Opéra Roumain: La nuit de saint Georges, *opéra comique en trois actes de Tudor de Flondor. Le récital Szigeti* 908 (1239)
Peter Neagoe 912 (1239)
Cartea lui Alexandru Vianu 914 (1239)
Orloff et le dernier concert de la Philharmonique. Le Festival Egizio Massini 920 (1239)
Une assemblée littéraire 925 (1239)
Réflexions en marge de la dernière saison musicale I 927 (1240)
Topârceanu 931 (1240)
Réflexions en marge de la dernière saison musicale II – le répertoire 933 (1240)
Réflexions en marge de la dernière saison musicale III – le répertoire 937 (1240)
Un grand écrivain perdu... et retrouvé 941 (1240)
Les ballets Menaka 944 (1240)
Notă la *Wuthering Heights* 948 (1241)
La Semaine du livre 956 (1241)
Un discours de l'académicien Carol II 958 (1241)
La Passion selon saint Matthieu *à l'Église de Brasov* 960 (1241)

La littérature et le football 964 (1241)
Une histoire littéraire 966 (1241)
[La vie musicale en été] 968 (1242)
Un vieux texte pour une querelle nouvelle 972 (1242)
La musique roumaine à Paris 973 (1242)
E. Lovinescu: *Memorii* 977 (1242)
Notă la o istorie literară 982 (1245)
Un pèlerinage mélancolique 991 (1245)
Exposition et politique 993 (1245)
[Mozart I] 995 (1245)
Neuf tableaux du Greco 999 (1246)
[Mozart II] 1000 (1246)
Emil Botta: *Întunecatul April* 1004 (1246)
Un bureau roumain de tourisme à Paris 1009 (1246)
Octav Şuluţiu: *Braşov* 1011 (1246)
Notă la o carte de poezie 1015 (1246)
Balcic 1937 ..... 1021 (1247)
Gabriel Pierné. George Gershwin 1023 (1247)
Kirika 1028 (1247)
Un concert de Salzbourg 1030 (1247)
Notă la *Posedaţii* 1034 (1247)
Bâzu 1040 (1248)
Notă de teatru 1042 (1248)
Francis Carco de l'Académie Goncourt 1049 (1248)
La Philharmonique sous la direction de M. Georges Georgesco. Dinu Lipatti 1052 (1248)
Enesco 1056 (1248)
Pour les écrivains oubliés 1058 (1248)
Georges Enesco: premier récital et premier concert symphonique. Pantcho Vladiguerov et la Philharmonique 1060 (1249)
Le drame de la neutralité 1064 (1249)
La peinture roumaine au XlX-ème siècle 1066 (1249)
Georges Enesco: deuxième récital et deuxième concert symphonique. Rudolf Firkušný. Clara Haskil et la Philharmonique 1068 (1249)

Enesco et l'Athénée Roumain 1072 (1250)
La mort d'un humoriste 1074 (1252)
Enesco. Robert Soetens. La Philharmonique 1076 (1252)
„L'art et la technique graphique" 1080 (1252)
L'Orchestre Mozarteum. Enesco. La Philharmonique ..1082 (1253)
Roger Martin du Gard – Prix Nobel 1086 (1253)
Novembre littéraire 1088 (1253)
L'Oiseau Bleu. Georges Enesco et la Philharmonique .1090 (1254)
Anghel Demetriescu: *Opere* 1093 (1254)
La conférence du Pacifique 1101 (1254)
Enesco. Scherchen 1103 (1254)
N. Davidescu: *Evul mediu* 1107 (1254)
Zaharia Stancu: *Albe* 1111 (1254)
Notă despre Geneva 1113 (1254)
Pour un lycée roumain de l'étranger 1120 (1255)
L'Opéra Roumain. Otello *de Verdi. Les concerts Enesco* 1122 (1255)
Dan Petraşincu: *Monstrul* 1126 (1256)
Un monument de Caragiale à Bucarest 1130 (1256)
Casals. Enesco. Georgesco 1132 (1256)
C. Banu: *Grădina lui Glaucon sau Manualul bunului politician* 1136 (1257)
La fatigue de André Gide 1141 (1257)
Casals. Piatigorsky. Abendroth 1143 (1257)
E. Lovinescu: *Mili* 1147 (1257)
Le concert Piatigorksy 1153 (1257)
La musique et nos écrivains 1155 (1258)
L'année musicale 1160 (1258)